

Technische Universität Dresden
Fakultät Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften
Institut für Germanistik

Magisterarbeit im Hauptfach Neuere Deutsche Literatur

Phantastische Motive bei Kai Meyer

*„Experten mögen Spaß daran finden, die einzelnen Mythenstränge zu entwirren
und ihren Quellen zuzuordnen; allen Übrigen aber wird das wenig geben.“*

[Kai Meyer]

Bearbeiterin: Hanka Jobke
Abgabe am 09. August 2010

Inhalt

1. Einleitung.....	1
1.1 Intertextualität	2
1.2 Das phantastische Motiv	4
1.2.1 Der Begriff der Phantastik	4
1.2.2 Das Motiv	6
1.2.3 Das phantastische Motiv	7
1.3 Kai Meyers Werk.....	8
1.3.1 Überblick	8
1.3.2 Zuordnung und Abgrenzung.....	9
1.3.3 Arbeits- und Sichtweise.....	10
1.3.4 Inhalt von Kai Meyers <i>Der Schattensesser</i>	12
2. Motiv: Alchemie	14
2.1. Alchemie in der Literatur	14
2.2 Johann Wolfgang von Goethe – Verarbeitung des Wissens	18
2.3 E. T. A. Hoffmann – Das Geheimnisvolle der Alchemie	23
2.4 Kai Meyer – Transmutation eines Motivs.....	25
2.4.1 Der Stein der Weisen durch Inzest.....	26
2.4.2 Das Blutbad.....	27
2.4.3 Alchemie als Leitmotiv.....	28
2.4.4 Zusammenfassung: Alchemie bei Kai Meyer	30
3. Motiv: Golem	33
3.1 Der künstliche Mensch in der Literatur	33
3.1.1 Die belebten Bildnisse.....	33
3.1.2 Die Alraune.....	34
3.1.3 Die Automate.....	36
3.1.4 Der Homunkulus.....	38
3.1.5 Frankensteins Monster.....	41
3.1.6 Der Golem	42
3.1.7 Zusammenfassung: Künstliche Menschen in der Phantastik.....	49
3.2 Achim von Arnim – Doppelgänger und Täuschung	50
3.3 Gustav Meyrink – Der symbolisierte Doppelgänger.....	55

3.4 Kai Meyer – Geistige Menschwerdung	60
3.4.1 Der traditionelle Golem.....	60
3.4.2 Der abhängige Golem	61
3.4.3 Der benannte Golem	63
3.4.4 Der sprechende Golem	64
3.4.5 Zusammenfassung: Golem bei Kai Meyer	66
4. Motiv: Lilith.....	69
4.1 Herkunft der Lilith.....	69
4.1.1 Die göttliche Lilith	70
4.1.2 Die biblische Lilith.....	71
4.1.3 Die jüdische Lilith	73
4.2 Lilith in der Literatur	76
4.3 Kai Meyer – Spielarten eines Füllmotivs.....	80
4.3.1 Loreley.....	81
4.3.2 Das Steinerne Licht	84
4.3.3 Zusammenfassung: Lilith bei Kai Meyer	86
5. Motiv: Baba Jaga.....	88
5.1 Baba Jaga in der Literatur.....	88
5.1.1 Baba Jaga ist keine Hexe.....	89
5.1.2 Baba Jaga im Mythos.....	89
5.1.3 Baba Jaga als Initiierende	91
5.2 Otfried Preußler – Adaption der russischen Tradition.....	92
5.3 Nina Blazon – Trivialisierung im Kinderbuch	94
5.4 Kai Meyer – Rückkehr der Göttlichkeit.....	96
5.4.1 Die Beschreibung der Baba Jaga.....	97
5.4.2 Die teuflische Baba Jaga.....	101
5.4.3 Die mächtige Baba Jaga	103
5.4.4 Die göttliche Baba Jaga	105
5.4.5 Zusammenfassung: Baba Jaga bei Kai Meyer.....	106
6. Schlussbetrachtung	109
6.1 Intertextualität zwischen Motiven	109
6.2 Phantastische Motive bei Kai Meyer	112
7. Nachwort: Kai Meyer und Gustav Meyrink	114
Literaturverzeichnis	116

1. Einleitung

Am Anfang war die phantastische Idee, sich einem bisher weniger beachteten Thema zu widmen. Dann kam Kai Meyer und alles fügte sich zu einer Begeisterung. Auf meine Frage, ob er sich mehr Interesse seitens der germanistischen Forschung wünsche, sagte Kai Meyer sinngemäß, dass es da wohl nicht viel zu erforschen gäbe, es sei denn, man interessiere sich für die mythologischen Hintergründe seiner Werke und das könne man seinetwegen erforschen, solange man Begeisterung dafür aufbrächte. Dieser Bescheidenheitstopos passt gut zu dem Menschen Kai Meyer, den ich Mitte dieses Jahres persönlich traf und der mir geduldig alle noch so absurden Fragen beantwortete. Der Topos passt allerdings nicht zum Werk Kai Meyers, welches sich in einer Sparte deutscher Literatur bewegt, der eine verstärkte Trivialisierung nicht unbegründet nachgesagt wird. Aus meiner Ahnung, dass sich in Kai Meyers moderner Phantastik etwas Erforschenswertes verbirgt, wurde im Verlauf dieser Arbeit die Gewissheit, dass ich einen Autor gefunden hatte, der genauso viel Wert auf fundierte Hintergründe, wie auf deren literarische Bearbeitungen legte, um beides in einer stimmungsvollen Unterhaltung miteinander zu verbinden.

Die Kapitel zur Motivuntersuchung sind in jeweils drei Arbeitsprozesse gegliedert. Im ersten Schritt wird auf die mythologische Herkunft des Motives eingegangen, welches sich häufig bis in die früheste Zeit der Textüberlieferungen zurückverfolgen lässt. Dieser Teil ist dank der Motivforschung gut belegbar. Daran schließt sich der zweite Teil, in welchem das Motiv in seinen verschiedenen bisherigen Bearbeitungen untersucht wird, wobei ich mich zum einen auf gängige Forschungsmeinungen beziehe und zum anderen auf eigene Schlussfolgerungen stütze. Im dritten Teil geht es um die Umsetzung des Motives in Werken von Kai Meyer. Dafür werden die zuvor gesammelten Erkenntnisse auf das Motiv angewendet, wobei große Teile der Erkenntnisse sowie die Schlussfolgerungen neu entwickelt werden.

Vorab erfolgen einige kurze Begriffsbestimmungen, unter denen diese Arbeit angefertigt wurde: Intertextualität, Phantastik, Motiv und Kai Meyer. [Diese Arbeit trug ursprünglich den Titel: Intertextualität phantastischer Motive am Beispiel von Kai Meyer und wurde für die Veröffentlichung eingekürzt, Anm. d. R.]

1.1 Intertextualität

„Am Anfang steht [...] eine periphere Erscheinung innerhalb des Werks, ein Vorgang im Abseits der Texte. Ein Autor verwendet eine einmal erfundene Figur wieder, stellt eine bekannte Figur in einen ganz und gar neuen Handlungszusammenhang, an die Seite weitgehend ‚neuer‘ Figuren. Selten spielt sie darin eine wesentliche Rolle; meist erscheint sie im Text selbst als Randfigur, als Figurine gewissermaßen, die mithelfen soll, einen fiktiven Handlungsraum zu bevölkern. Der Vorteil eines solchen Vorgehens muss unmittelbar einleuchten: Warum soll ein Autor eine Figur neu erfinden, wo er eine alte wiederverwenden kann? Der Leser versteht den Handlungsverlauf auch ohne Vorkenntnisse zur wiederkehrenden Figur. Es geschieht also etwas, das zunächst kaum der Rede wert erscheinen mag. Tatsächlich wird erst dann mehr daraus, wenn ein Leser die Figur aus einer früheren Lektüre wiedererkennt und anfängt, Zusammenhänge zu erstellen. Aus diesen Zusammenhängen entsteht die Verbindung zwischen zwei eigenständigen Texten“¹.

„Die Theorie der Intertextualität ist die Theorie der Beziehungen zwischen Texten“². Diese bekannte und kurze Erklärung Manfred Pfisters soll auch für diese Arbeit grundlegend sein. Sie nutzt den literaturwissenschaftlichen, nicht den sprachphilosophischen Begriff³ der Intertextualität.

Das Phänomen Intertextualität wird seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts in der Literaturforschung diskutiert. Den Anstoß gab die bulgarische Psychoanalytikerin und Kulturwissenschaftlerin Julia Kristeva, welche die Theorie der Dialogizität von Michail Bachtin erweiterte und den Begriff *Intertextualität* prägte. Ihre sehr weit gefasste Definition⁴ ist theoretischer Natur und eignet sich nicht als Grundlage für Untersuchungen – sie wurde in der Literaturwissenschaft deshalb von Gérard Genettes Konzept⁵ weitgehend abgelöst. In seinem Schema geht es darum, konkrete Texte in praktischer Analysearbeit zu systematisieren und ihre Beziehungen zueinander zu klären.

Wichtig ist dabei die Unterscheidung zwischen Einzeltextreferenz⁶ und Systemreferenz/Architextualität⁷. Diese Arbeit setzt ihren Schwerpunkt auf Ersteres. Strukturelle Intertextualität und metrische Gestaltung wurden dabei nicht berücksichtigt.

¹ Helbling 1995, S. 7.

² Pfister 1985, S. 11.

³ Die sprachphilosophische Erkenntnis, dass jedes Wort schon einmal verwendet wurde und somit eine intertextuelle Bedeutung automatisch in sich trage, ist für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung von marginalem Wert.

⁴ Kristeva formuliert die poststrukturalistische These, dass jeder literarische Text ein Mosaik von Zitaten sei und die Individualität des Werkes verschwände, sobald man alles (wie z. B. Geschichte und Gesellschaft) als Text begreife. Das Werk sei somit lediglich ein Ausschnitt in einem universellen, kollektiven Text.

⁵ Vgl. Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris 1982.

⁶ Einzeltextreferenz bezeichnet die Verweise auf einzelne Texte. Vgl. Bleicher: *Intertextualität*. In: Metzler Lexikon Literatur (³2007), S. 358.

⁷ Broich und Pfister bezeichnen als *Systemreferenz* das, was bei Genette die Bezeichnung *Architextualität* trägt. Dabei handelt es sich um Verweise auf allgemeinere literarische Muster oder Gattungsnormen. Vgl. Bleicher: *Intertextualität*. In: Metzler Lexikon Literatur (³2007), S. 358.

Es ist oft schwierig, einem Autor nachzuweisen, ob er bewusst auf bestimmte Werke anspielt oder unbewusst Ähnlichkeiten erschafft. Für die Intertextualitätsforschung ist dies aber unerheblich, da sie sich allein auf Parallelen und Beziehungen zwischen Werken beschränkt und die Absicht des Autors dahinter zurücktritt.⁸

Grundlage dieser Arbeit ist die Annahme, dass dies für phantastische Motive nur bedingt zutrifft, denn die Verwendung eines solchen setzt eine gewisse Kenntnis des Autors um die traditionsreiche, intertextuelle Beziehung zu vorhergehenden Werken der Literaturgeschichte voraus.

Phantastische Motive sind in der heutigen Zeit ungemein beliebt und selbst dem literarisch weniger interessierten Laien sind Figuren wie Vampir, Ork, Drache oder Elfe aus unterschiedlichen Bearbeitungen ein Begriff. Eine Untersuchung phantastischer Motive kann sich auch auf die Medien Film, Comic oder Videospiel erstrecken. Eine gewisse Trivialisierung und Einengung auf wenige prägnante Eigenschaften des Motives bleibt dabei nicht aus – ein Blick auf die Neubearbeitungen phantastischer Motive des zeitgenössischen Autors Kai Meyer soll zeigen, dass diese Entwicklung nicht zwangsläufig in einer Sackgasse stecken bleibt. Ein Vorwissen ist bei seinen Werken nicht zwingend notwendig. Auch ein Leser, dem die Begriffe *Alchemie* oder *Golem* noch nie begegnet sind, und der demzufolge keinen intertextuellen Bezug zu einem kulturellen Vorwissen herstellen kann, wird dem Handlungsverlauf der Romane *Die Alchimistin* und *Der Schattensser* problemlos folgen können.

Dass einige Romane Kai Meyers allerdings gezielt auf das literarische Vorwissen des Rezipienten anspielen, zeigt sich beispielsweise am Roman *Loreley*, der durch den Titel auf Heinrich Heines gleichnamiges Gedicht Bezug nimmt und der mit dem durch diesen Prätext entstandenen Bild im Volksglauben spielt.⁹ Diese eindeutige Paratextualität ist ebenso bei Meyers Romanen *Die Geisterseher*, der *Doktor-Faustus-Triologie* und *Die Nibelungen* zu beobachten. Diese Romane sind nicht Bestandteil der vorliegenden Untersuchung, in welcher es um phantastische Motive geht.

Da diese Arbeit im Rahmen des Studienfaches Neuere Deutsche Literatur verfasst ist, beschränkt sich der Blick auf literarische, zumeist deutschsprachige Werke.

⁸ Die Einwirkung fremder Texte auf die Textproduktion des Autors fällt in den Bereich der Quellen- und Einflussforschung. Vgl. Bleicher: Intertextualität. In: Metzler Lexikon Literatur (2007), S. 357.

⁹ Die Analyse zu diesem Thema findet sich in der Magisterarbeit von Corinna Kalthoff von 2004.

Da eine Wechselwirkung zu anderssprachigen Werken immer vorhanden ist, werden diese zwar beachtet, nicht aber gesondert untersucht.

Obwohl Kai Meyer in den Nachworten der vorliegenden Romane Einflüsse auf seine Arbeit erwähnt, habe ich für die untersuchten Motive keine Verweise auf bestimmte vorherige literarische Bearbeitungen gefunden. Die Analyse beruht allein auf meinen literarischen Kenntnissen und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Hier soll nicht der Frage nachgegangen werden, welche Texte den Autor Kai Meyer beeinflusst haben, sondern wie die von ihm verwendeten phantastischen Motive intertextuell wirksam werden.

1.2 Das phantastische Motiv

„Zunächst: die Bilder, Topoi und Handlungskonstellationen phantastischer Texte sind nicht individuell und einmalig. Sie entstammen dem Fundus einer in der Geschichte solcher mythisch-phantastischen Erzählungen seit urdenklichen Zeiten ausgefüllten Bilder-Schatzkammer [...]. Tausendfach kommen diese erzählerischen Elemente immer wieder neu variiert und kombiniert in Märchen und phantastischen Geschichten der verschiedensten Art vor“¹⁰.

Um eine Untersuchung phantastischer Motive zu beginnen, muss dieser Begriff im Rahmen dieser Arbeit definiert werden. Deshalb folgt ein kurzer Blick auf die Definition des Motivs und die Forschungslage zum Thema Phantastik.

1.2.1 Der Begriff der Phantastik

Da die Forschung den Begriff der Phantastik¹¹ noch nicht allgemeingültig definiert hat,¹² soll an dieser Stelle ein sehr einfacher Konsens gefunden werden, welcher der folgenden Untersuchung zugrunde liegt. Eine grobe Richtung weist der Duden:

fan|tas|tisch, phan|tas|tisch (schwärmerisch; überspannt; unwirklich; *ugs. für* großartig)¹³

Fan|tas|tik, auch: Phantastik *die*; -: das Fantastische, Unwirkliche

¹⁰ Haas: Phantastik und die Rückseite des Mondes. In: Fähmann 2001, S. 29.

¹¹ Der Duden lässt beide Schreibweisen von Phantastik/Fantastik zu, und obwohl die Schreibung *Fantastik* empfohlen wird, folgt diese Arbeit einheitlich der Schreibung mit *Ph*, da diese in der Forschung die meist verwendete ist.

¹² Die Theoretiker Roger Callois, Tzvetan Todorov, Stanisław Lem, Uwe Durst, Lars Gustafsson, Louis Vax, Georges Jaquemin, Jean Rey, Andrzej Zgorzelzki und viele andere haben wichtige und aufschlussreiche Definitionen über den Begriff des Phantastischen vorgelegt – ohne widerspruchlos zu bleiben. Diese Arbeit soll keine Abhandlung über die Erkenntnisse und Schwierigkeiten eines Definitionsproblems beinhalten.

¹³ Duden. Die deutsche Rechtschreibung (²⁴2006), S. 395.

fan|tas|tisch «, auch: phantastisch:

1. a) auf Fantasie (1) beruhend, nur in der Fantasie bestehend; unwirklich;

fantastische Literatur: über den Realismus hinausgehende, durch fantastische Elemente gekennzeichnete Literatur;

b) verstiegen, überspannt.

2. (ugs.) unglaublich; großartig, wunderbar ¹⁴

Die Betonung des Unwirklichen ist die Basis aller Überlegungen zur Phantastik in der Literatur. Um die Phantastik als Genre zu begreifen, empfiehlt es sich, sie im großen Feld der phantastischen Literatur von den Bezeichnungen *Fantasy* und *Science-Fiction* abzugrenzen.¹⁵ *Fantasy* bezeichnet diejenige Literatur, welche eine gesamte neue Welt erschafft, in der eigene Gesetze und Figuren herrschen.¹⁶ Als Paradebeispiel gilt J. R. R. Tolkiens *Herr der Ringe*. Die *Science-Fiction* beschäftigt sich dagegen mit den Möglichkeiten, welche unsere Realität in Zukunft hervorbringen könnte. Exemplarisch sei hier Aldous Huxleys *Schöne neue Welt* genannt. Die Phantastik hingegen beschreibt eine Welt, welche auf die Normen der außertextlichen Wirklichkeit rekurriert und integriert in diese eine Komponente, „die mit den Bedingungen der Normwirklichkeit nicht vereinbar ist“¹⁷. Das Aufzeigen zweier Welten, der realen, in welche die phantastische eindringt, ist somit das entscheidende Merkmal der Phantastik.

Die phantastische Literatur entwickelt sich aus den Gattungen *gothic novel* und Schauerroman ab Mitte des 18. Jahrhunderts.¹⁸ Die Epoche der Romantik steht der Phantasie und dem Wunderbaren nicht mehr ablehnend gegenüber,¹⁹ wie noch die Aufklärung zuvor; sie verwendet übernatürliche Gestalten und Phänomene und so entwickelt sich aus ihr eine Strömung, die heute Phantastik genannt wird. Im frühen 20. Jahrhundert ist ein verstärktes Interesse an der Ästhetik des Horrors und, damit einhergehend, die Entwicklung solcher Werke, welche heute der phantastischen Literatur zugeordnet werden, erkennbar. Den quantitativen Höhepunkt erreicht die phantastische Literatur in den 1920er Jahren; damit verbunden ist die Aufnahme französischer Phantastik des 19. Jahrhunderts und die Wiederentdeckung von Edgar Allan Poe und E. T. A. Hoffmann.²⁰

¹⁴ Duden. Das Fremdwörterbuch (⁹2007), S. 313.

¹⁵ Vgl. Rottensteiner: Vorwort. In: Ders. 1987, S. 7f.

¹⁶ Der Begriff *Fantasy* ist analog zu Callois' Definition des Märchens zu verstehen.

¹⁷ Antonsen: Phantastische Literatur. In: Metzler Lexikon Literatur (³2007), S. 581.

¹⁸ Vgl. Zondergeld, Wiedenstried: Was ist phantastische Literatur? In: Lexikon der phantastischen Literatur (1998), S. 13.

¹⁹ Vgl. Haas: Phantastik und die Rückseite des Mondes. In: Fähmann 2001, S. 9.

²⁰ Vgl. Sprengel 2004, S. 186.

Die Phantastik beginnt also nicht zwangsläufig dort, wo phantastische Motive zu finden sind. Deswegen sind in diese Untersuchung auch Werke von Achim von Arnim und E. T. A. Hoffmann eingegangen, welche nicht unbedingt der Phantastik zugerechnet werden, die Motive aber entscheidend prägten.

1.2.2 Das Motiv

Wie beinahe jeder literarische Grundbegriff ist auch der Begriff des Motivs stets in der Diskussion und hat noch keine eindeutige Definition erhalten.²¹ Elisabeth Frenzels Arbeit zu diesem Thema vermittelt eine Vorstellung von dem Begriff. Durch ihre grundsätzliche Trennung von Stoff und Motiv stellt sie fest: „Das Motiv stellt ein stoffliches, situationsgemäßes Element dar, dessen Inhalt knapp und allgemein formuliert werden kann“²². Dies beschreibt zunächst den Unterschied zum handlungstragenden Element des Stoffes. Des Weiteren kann man festhalten, dass Motive aufgreifbare, kleine Einheiten sind, die in unterschiedlicher Weise und in unterschiedlichen Gattungen auftreten können. Ein Motiv ist ein Handlungskeim, auf welchem die Handlung basiert und ermöglicht verschiedene Entfaltungsräume.²³

Motive können „nach dem Gesichtspunkt ihrer Position im größeren Stoff, nach ihrer Funktion, nach ihrer Struktur und nach ihrem Inhalt“²⁴ unterschieden werden. Für diese Arbeit relevant erscheint die Einteilung gemäß ihrer Position. Hier ergeben sich die Kategorien *Kernmotiv* als Konstante des Stoffes, *Rahmenmotiv* bzw. *Nebenmotiv*²⁵ als Einfluss ausübend auf das Kernmotiv, und *Füllmotiv* als leicht ersetzbare kleine Teile.²⁶ Auf der inhaltlichen Ebene ist eine Unterscheidung in *Typenmotive*, *Situationsmotive*, *Raummotive*, *Zeitmotive* und *Dingmotive* denkbar.²⁷ Motive haben die Kraft, sich in der Überlieferung zu erhalten²⁸ und sind somit ein fester Bestandteil der Tradierung²⁹. Das erzwingt geradezu den Vergleich der Verwendungen desselben Motivs in unterschiedlichen Werken. Der Doppelcharakter

²¹ Die Forschungsschwerpunkte zum Thema *Motiv* haben beispielsweise Frenzel und Daemmrich in ihren Abhandlungen dokumentiert. Vgl. Frenzel²1974, S. 11–24 u. Einführung. In: Daemmrich²1995, S. XI–XXV.

²² Frenzel²1974, S. 12.

²³ Vgl. Pöge-Alder 2007, S. 51.

²⁴ Frenzel²1974, S. 21.

²⁵ Das Lexikon verwendet hier einen von Frenzel abweichenden Begriff, folgt ihrer Darstellung aber in den Grundzügen. Vgl. Doering: *Motiv*. In: Metzler Lexikon Literatur (³2007), S. 514.

²⁶ Vgl. Frenzel²1974, S. 21.

²⁷ Vgl. Doering: *Motiv*. In: Metzler Lexikon Literatur (³2007), S. 514.

²⁸ Vgl. Lüthi: *Motiv, Zug, Thema*. In: Bisanz 1980, S. 11–24.

²⁹ Vgl. Pöge-Alder 2007, S. 51.

des Motivs ergibt sich somit aus seinem potenziellen Bedeutungsgehalt und seiner konkreten Realisierung im Einzeltext.³⁰

Ein Motiv hat einen über sich selbst herausweisenden Charakter;³¹ seine Beschreibung muss also innerhalb seines verzweigten Bezugssystems erfolgen.³² Dabei fällt auf, dass Motive kombinationsfähig sind. Das ermöglicht eine Verschmelzung von verschiedenen Erzähltypen, was Kathrin Pöge-Alder als Kontamination bezeichnet.³³ Diese breit gefächerte Einsatzmöglichkeit tradierter Stoffe³⁴ macht sich Kai Meyer für seine Geschichten zunutze. Seine für die Phantastik genutzten Motive stammen aus der wissenschaftlichen Historie, den Mythen und Legenden.

1.2.3 Das phantastische Motiv

Nachdem die Begriffe Phantastik und Motiv umrissen sind, ergibt sich nun der Untersuchungsgegenstand: Als phantastisches Motiv wird das bezeichnet, was als aus der Literatur bereits ‚Bekanntes‘ und für die Normwirklichkeit des Textes ‚Fremdes‘ in die dargestellte Wirklichkeit hineinbricht. Aufgrund dieser Begriffsbestimmung werden in den ausgewählten Werken *Die Alchimistin*, *Die Unsterbliche*, *Der Schattenesser*, *Loreley* und *Das Steinerne Licht* einzelne Elemente als Untersuchungsgegenstand herausgefiltert:

In *Die Alchimistin* und *Die Unsterbliche* ist es die Verwendung der Alchemie als phantastisches Leitmotiv³⁵; in *Der Schattenesser* sind es der slawische Mythos der Baba Jaga und der dem jüdischen Glauben entsprungene Golem des Rabbi Löw, welche als phantastische Typen³⁶ und Nebenmotive verwendet werden. Dazu kommt das Füllmotiv Lilith, welches in zwei Werken Meyers, *Loreley* und *Das Steinerne Licht*, in nichtidentischer Form verwendet wird. Da alle diese Motive klar umrissen sind, lassen sie sich besonders gut zum intertextuellen Vergleich heranziehen.

³⁰ Vgl. Würzbach: Motiv. In: EM 9 (1999), Sp. 948.

³¹ Vgl. Kayser²⁰1992, S. 60.

³² Vgl. Frenzel⁴1992, S. VI.

³³ Vgl. Pöge-Alder 2007, S. 55.

³⁴ Vgl. Pöge-Alder 2007, S. 56.

³⁵ Das Leitmotiv zeichnet sich durch seine wiederkehrende Verwendung und seinen vorrangigen Einfluss auf den Text aus. Es hat strukturierende und atmosphärische Funktionen. Vgl. Doering: Motiv. In: Metzler Lexikon Literatur (³2007), S. 514.

³⁶ Vgl. Frenzel²1974, S. 23.

1.3 Kai Meyers Werk

„Kai Meyer bewegt sich fern von abgegriffenen Motiven und eingetretenen Handlungspfaden.“³⁷

Kai Meyer erzielt als Autor beachtliche Erfolge und in der modernen Phantastikgemeinschaft ist sein Name sehr bekannt. Dennoch ist er in der germanistischen Forschung bisher wenig beachtet worden – was zum einen daran liegen mag, dass es sich bei Kai Meyer um einen noch jungen Autor handelt – vor allem aber an der Gattung liegt, in deren Tradition er schreibt. Die Phantastikforschung ist, ebenso wie die Phantastik als Genrebegriff, vergleichsweise jung. Die einzig bekannte Forschungsarbeit zum Werk Kai Meyers hat bisher Corinna Kalthoff vorgelegt. In ihrer Magisterarbeit von 2004 beschäftigt sie sich mit der Adaption von Sagen und Legenden in seinen Romanen.

Aus diesem Grund soll ein kurzer Blick auf das Schaffen des Autors geworfen werden, dessen Romane Grundlage dieser Untersuchung sind.

1.3.1 Überblick

Kai Meyer, geboren 1969 in Lübeck, veröffentlicht im September 2010 seinen fünfzigsten Roman. Er studierte einige Semester Film, Theater und Philosophie, war journalistischer Volontär bei einer Tageszeitung und arbeitete als Redakteur und Filmkritiker. Nachdem er 1993 seinen ersten Buchvertrag für einen Tatsachenroman im Rahmen der *True-Crime*-Reihe des Bastei-Verlages erhielt, arbeitet er seit 1995 als freier Schriftsteller. Zu seinen großen Erfolgen zählen *Die Geisterseher* (1994), *Die Alchimistin* (1998) und die prämierten Werke *Die Fließende Königin* (2001)³⁸ und *Frostfeuer* (2005)³⁹. Fünf seiner Romane sind zunächst unter dem Pseudonym Alexander Nix veröffentlicht worden, liegen aber mittlerweile unter seinem richtigen Namen vor. Neben seinen Romanen verfasste er Drehbücher, Vorlagen für das Comicalbum *Engel Pandoramicum*, schrieb Hörspiele und ist Co-Schöpfer des Fantasyrollenspiels *Engel*. Von dem Amerikaner James A. Owen ist eine Reihe mit dem Titel *Kai Meyers Mythenwelt* geschrieben worden, welche auf Konzepten Kai Meyers basiert.

³⁷ Robker: Laudatio: Kai Meyer: »Frostfeuer«.

³⁸ *Die Fließende Königin* erhielt eine Nominierung für den Deutschen Bücherpreis 2003, die gesamte Trilogie, welche die Titel *Die Fließende Königin*, *Das Steinerne Licht* und *Das Gläserne Wort* umfasst, erhielt den Marsh Award 2007.

³⁹ *Frostfeuer* erhielt den Preis Corine 2005 in der Kategorie „Bestes Kinder- und Jugendbuch“.

Weltweit erreichen Meyers Werke eine Auflage von mehreren Millionen Exemplaren und wurden in etwa 28 Sprachen übersetzt.

1.3.2 Zuordnung und Abgrenzung

Kai Meyers literarisches Werk ist keinem bestimmten Genre zuzuordnen, was sicher auch daran liegt, dass der Autor bewusst kein Interesse an einer Kategorisierung hat.

„Stilistisch mache ich schon lange keinen Unterschied mehr, inhaltlich eigentlich auch nicht. [...] Die Grenzen zwischen den Kategorien werden eigentlich nur noch künstlich aufrechterhalten, durch die Platzierung im Verlagsprogramm und in der Buchhandlung.“⁴⁰

Häufig wird sein Schaffen im Rahmen des Genrebegriffs *Magischer Realismus* beschrieben. Es erschließt sich nicht, inwiefern diese Bezeichnung einen neuen Aspekt im Werk Kai Meyers beleuchten soll, denn der Begriff *phantastische Literatur* mit den bereits vorgenommenen definierten Ausprägungen *Phantastik* und *Fantasy* beschreibt den großen Rahmen, in welchem sich seine Arbeit bewegt, zutreffend. Verwirrungen über Gattungszugehörigkeiten entstehen hier aber an anderer Stelle, nämlich dann, wenn in einem vom Verlag als ‚Historischer Roman‘ untertitelten Werk die phantastischen Motive und Figuren titelgebend sind, wie es bei *Loreley*, *Der Schattensesser* oder *Herrin der Lüge* der Fall ist. Dass Kai Meyers Werke den Stempel ‚Historische Romane‘ bekamen, legt er selbst folgendermaßen dar:

„Anfang der Neunziger erklärten mir die Verlage, Phantastik aus Deutschland wollten sie nicht haben – mit Ausnahme von Wolfgang Hohlbein –, worauf ich ihnen anbot, historische Romane zu schreiben. [...] Und so lange die Verlage ‚Historischer Roman‘ auf den Umschlag schreiben konnten, hatte ich freie Hand mit phantastischen Elementen. Also vermischte ich beides immer stärker, was ich ohnehin viel reizvoller finde als eine vollständig ausgedachte Fantasywelt.“⁴¹

Diese Vermischung der realen mit den phantastischen Elementen führt bei einigen Werken, insbesondere den Trilogien jüngerer Datums, wie *Die Merletrilogie*, *Die Wellenläufer*, *Das Wolkenvolk* und *Die Sturmkönige*, dazu, sie nicht mehr dem zuvor definierten Bereich der Phantastik, sondern der Fantasyliteratur zuzuordnen. Doch auch in diesen Werken ist eine Untersuchung phantastischer Motive sinnvoll, wie am Beispiel der *Merletrilogie* gezeigt werden soll. Lilith ist hier als Füllmotiv zu finden.

In denen der Phantastikliteratur zuzuordnenden Romane, von denen *Die Alchimistin*, *Der Schattensesser* und *Loreley* näher untersucht werden, gibt der Autor selbst den

⁴⁰ Leser-Interview mit Kai Meyer 2009.

⁴¹ Trautmann: Interview mit Kai Meyer 2009.

interessierten Rezipienten einen Einblick in seinen Motivfundus, denn

„am Ende der Bücher findet sich eine kurze Erläuterung dazu, welche Elemente der Handlung historisch belegt und welche der Fantasie des Autors entsprungen sind. Etwas, was man als Leser selten findet: hier ist niemand, der einen mit seinen Fantasiegebilden blenden möchte, im Gegenteil: hier geht es darum, die Augen für eine neue Sicht zu öffnen. Dazu trägt die klare Abgrenzung zwischen gesichertem Wissen einerseits und Traum und Mythos andererseits bei.“⁴²

Diese Abgrenzung umschreibt das Wesen der Phantastik. Hier wird sie vom Autor nicht nur intra- sondern auch extratextuell vorgenommen. Dass diese Abgrenzung in den Nachworten dem neugierigen Rezipienten nicht die Nachforschungen erspart, zeigt sich in der Äußerung Meyers bezüglich seiner Recherche in Vorbereitung auf einen Roman:

„Der überwiegende Teil besteht aus Literaturrecherche. Dazu kommen in manchen Fällen Reisen vor Ort. [...] Aber das allermeiste kommt tatsächlich aus Sachbüchern aller Art – und ich habe keine Skrupel, Details zu erfinden, so lange sie glaubwürdig klingen. Die Welt des Romans muss innerhalb der Geschichte real wirken und eine möglichst einzigartige Atmosphäre besitzen, das ist mir am Wichtigsten.“⁴³

Diese Priorität wird eingelöst – beachtet man den kommerziellen Erfolg, die überwiegend positiven Kritikerstimmen sowie die Auszeichnungen, mit denen Kai Meyers Werk bedacht wurde.

1.3.3 Arbeits- und Sichtweise

Kai Meyer betont, wie wichtig ihm im beruflichen Bereich „Professionalität und Zuverlässigkeit“⁴⁴ seien. Dieser Anspruch spiegelt sich in seiner eigenen Arbeitsweise wieder und er bezeichnet die beinahe schon zum guten Ton gehörende Schreibblockade als „romantisierte Version von Faulheit.“⁴⁵ In seinem Schaffen erarbeitet er sich zunächst ein ausführliches Exposé.

„Ich schreibe nie einfach drauflos. Alle meine Bücher sind bis ins Detail durchgeplant, bevor ich die erste Seite schreibe. Szene für Szene, Charakter für Charakter.“⁴⁶

Die disziplinierte Arbeitsweise beinhaltet auch ausführliche Recherchen zum Gegenstand seiner Arbeit und so hat er fundierte Vorstellungen zur Theorie des Mythos entwickelt.⁴⁷

⁴² Robker: Laudatio: Kai Meyer: »Frostfeuer«.

⁴³ Roentgen: Interview mit Kai Meyer 2009.

⁴⁴ Hilleberg: Interview mit Kai Meyer 2009.

⁴⁵ Leser-Interview mit Kai Meyer 2009.

⁴⁶ Hilleberg: Interview mit Kai Meyer 2009.

„Als Gesamtgefüge bilden Mythen die Grundlage seiner Romane: ‚Im Grunde suche ich [...] in Sagen, Legenden und Mythen nach Archetypen und Symbolen aus dem Kollektiven Unbewußten, mit deren Hilfe ich meine eigenen Geschichten transportiere. Oder, allgemein formuliert: Der Künstler bedient sich meines Erachtens allgemeinverständlicher Symbole, Bilder und Archetypen aus dem Fundus des Kollektiven Unbewußten (wie es sich in Sagen und Legenden widerspiegelt) und benennt und/oder interpretiert sie neu.“⁴⁸

Durch Meyers Verständnis des Mythos lässt sich erkennen, wie er Phantastik versteht und erschafft. Er verwendet Phantastik nicht als Überbau, um eine Geschichte mit Effekten zu versehen, sondern formt aus ihr einen Weg, an dessen Ende jeder Rezipient etwas Anderes und Individuelles finden kann.

„Ich habe mich lange mit Mythenforschung beschäftigt, zig Bücher darüber gelesen, die besten meines Erachtens von Mircea Eliade. Sehr vereinfacht sagt er, dass sich Mythen weitestgehend aus Symbolen zusammensetzen – und diese Symbole es erlauben, den Menschen seiner Historie zu entkleiden und auf das zu reduzieren, was sein eigentliches Menschsein ausmacht. [...] Wir suchen nach Erfahrungen des Wunderbaren, die uns zugleich ein wenig die Augen über uns und unsere Umgebung öffnen. Phantastische Literatur leistet im besten Fall etwas sehr Ähnliches.“⁴⁹

Auf eine Frage bezüglich der Gattungszugehörigkeit seiner Werke antwortet er:

„Meine historischen Romane waren ja auch immer phantastische Romane. [...] Wer meine Bücher mag, sollte sie nicht wegen der Zugehörigkeit zu einem bestimmten Genre lesen. Charaktere, Emotion und Spannung haben nichts mit Fantasy, Historie oder, meinerwegen, Kriminalroman zu tun. Die Phantastik gibt mir einfach nur mehr Werkzeuge an die Hand, um Gefühle zu unterstreichen, indem ich sie in andere Bilder verpacke. Ein wenig ist das wie bei Geschmacksverstärkern.“⁵⁰

Meyer ist sich des Bildhaften der Phantastik vollkommen bewusst und nutzt sie, um die Symbolhaftigkeit des zugrundeliegenden Mythos umzusetzen. Man kann behaupten, dass phantastische Motive eine moderne Variante alter Mythen sind und sich aus ihnen heraus entwickelt haben. Natürlich gibt es auch gänzlich neu erfundene phantastische Gestalten und Gegenstände – doch tradierte Mythen werden sich ebenso in ihnen finden lassen. Ein Beispiel ist der von Kai Meyer entworfene Lügengeist, welcher das Mädchen Saga im Roman *Herrin der Lüge* befähigt, die beste Lügnerin zu sein. Dieses Motiv befindet sich im Spannungsverhältnis zwischen einem Dämon, einem übersinnlichen Talent und dem Teufel als ‚Herr der Lügen‘. Es ist ein neues Konzept mit tradierten Einflüssen.

⁴⁷ Kalthoff hat ein Kapitel ihrer Arbeit dem Verhältnis Meyers zu den Begriffen Sage und Legende gewidmet und dabei aufgrund persönlicher Aussagen des Autors geschlussfolgert, dass er diese beiden Begriffe synonym verwende und sie dem Mythos unterordne: „Kai Meyer beschreibt sein Verständnis der beiden Formen wie folgt: ‚Ich habe mich in den letzten Jahren recht ausführlich mit dem Begriff "Mythen" beschäftigt, bin aber nicht ganz sicher, wie sich "Sage" und "Legende" dazu verhalten. Sie scheinen mir so etwas wie die bodenständigeren Geschwister zum Überbegriff des "Mythos" zu sein.“

⁴⁸ Kalthoff 2004, Kap. 2.3. Sie verweist an dieser Stelle auf eine E-Mail von Kai Meyer vom 03.06.2004, die leider nicht einsehbar ist.

⁴⁹ Roentgen: Interview mit Kai Meyer 2009.

⁵⁰ Leser-Interview mit Kai Meyer 2009.

Die Theorie der engen Verknüpfung von mythischen zu phantastischen Motiven wird von dieser Arbeit untermauert. Dabei war dies eine Erkenntnis der Untersuchung und keine Voraussetzung für die Auswahl der Motive.

Da die Motive Baba Jaga und Golem stark mit der Handlung des Romans verstrickt sind, soll der Inhalt zum besseren Verständnis dieser Kapitel hier wiedergegeben werden.

1.3.4 Inhalt von Kai Meyers *Der Schattenesser*

Prag im Dreißigjährigen Krieg: Das Heer der Katholischen Liga hält die Stadt besetzt; Plünderungen, Raub und Hinrichtungen sind an der Tagesordnung. Sarai, die jüdische Schülerin des Alchimisten Cassius, macht die Bekanntschaft eines unheimlichen Wesens: Der mal'ak Jahve, ein Gesandter Gottes, zerstört die Schatten der Menschen und nimmt ihnen damit ihre Seele und ihren Lebenswillen. Sarai sucht nach der Ursache, die den Tod ihres Vaters verschuldet hat, und trifft den unsterblichen Leander Nadeltanz, der ihr in seinem Schattentheater die Aufgabe offenbart, sich dem Schattenesser entgegenzustellen. Auf Sarais Suche nach einer Möglichkeit, den Engel aufzuhalten, sucht sie den Golem des verstorbenen Rabbi Löw auf, der in einer Dachkammer der Altneusynagoge gefangen ist. Josef, so der Name des Golems, ist dem Befehl seines Meisters gehorchend, erwacht, als die Gefahr des mal'ak Jahve in der Judenstadt erschien, ist aber weder fähig sich aus seiner Kammer fortzubewegen noch in der Lage wieder einzuschlafen.

Währenddessen nähert sich das Heer des Zuhilfe gerufenen Fürsten von Siebenbürgens Prag und verwüstet das böhmische Land, durch welches es zieht. Plünderungen, Raub, Vergewaltigungen und Hinrichtungen sind auch hier allgegenwärtig. Der böhmische Landadelige Michal verliert bei einem Zusammenstoß mit den Söldnern seine Frau und sein Kind und verfällt zusehends dem rachsüchtigen Wahnsinn. Während er dem Heer folgt, glaubt er, die Baba Jaga in ihrem Hühnerhaus auf seiner Spur zu bemerken und möchte sie in das Lager der Soldaten locken, auf dass sie dort die Mörder seiner Familie umbringe. Als er im Lager gefangen genommen wird, erhält er stattdessen eine Kette aus Hühnerfüßen mit dem Hinweis, dass er nun der Herr des Hühnerhauses sei. Wenig später trifft er die Baba Jaga in ihrem Haus persönlich und erlernt von ihr die Fähigkeit, durch Kannibalismus die Kräfte und Fähigkeiten Verstorbener zu absorbieren. Er erhält als

Waffe eine Mondsichel, mit welcher er sich nach Prag kämpft, während die Baba Jaga zusehends von seinem Geist Besitz ergreift.

In Prag zieht derweil eine dritte Gefahr auf: Der Stadtgardist Lucius versucht, den Schattenmorden auf die Spur zu kommen und verbreitet unwissentlich die Pest in der Judenstadt. Als diese abgeriegelt wird, benötigt Sarai die Hilfe des Jungen Kaspar, der fliegenden Kanonenkugel, um in die Judenstadt und zum Golem zu gelangen, in dessen Kammer sie sicher vor dem mal'ak Jahve wäre. Der Engel erwartet Sarai jedoch vor der Synagoge und Kaspar und Sarai entkommen ihm nur knapp mit Hilfe des geheimen Kultes der Hühnerweiber. Während Kaspar von den Anhängerinnen der Baba Jaga als Geisel genommen wird, gelingt Sarai der Weg zu Josef.

Dieser verspricht ihr Antworten und ermöglicht ihr den geistigen Weg ins Schatzhaus der Seelen. Dort erfährt Sarai, dass sie die Schechina finden muss, da diese die einzige sei, welche den mal'ak Jahve aufhalten könnte. Sie sucht die Schechina im Prager Palast Siebensilben und trifft dort sowohl den mal'ak Jahve als auch Michal, der die Stadt inzwischen betreten hat. Als der mal'ak Jahve Michals Schatten vernichten will, trifft seine Kraft auch die Michals Seele beherrschende Baba Jaga. Sie ist eine Verkörperung der Schechina und bewirkt während des Kampfes um Michals Schatten, dass der mal'ak Jahve von seinem Auftrag entbunden wird. Der Engel verschwindet aus Prag, die Baba Jaga ist geschwächt und Sarai weiß, dass sie bald sterben wird, da sie ihre Seele im Schatzhaus der Seelen zurücklassen musste.

Während der Hühnerkult aufgrund falscher Versprechen die Tore Prags für das Heer Siebenbürgens öffnet und seinen Tod findet, fällt der Golem Josef wieder in Schlaf.

2. Motiv: Alchemie

Die Alchemie⁵¹ als solche ist ursprünglich kein literarisches oder mythisches Motiv, sondern war eine ernst genommene Wissenschaft, die mittlerweile von der ‚seriöseren‘ Chemie ins Abseits des Aberglaubens gedrängt wurde. Das Motiv Alchemie kann dennoch als phantastisches verwendet werden – immer dann, wenn in der Literatur behauptet wird, dass die alchemistisch angestrebten Ziele funktionieren und die phantastischen Ergebnisse, seien es Fähigkeiten oder Lebewesen, in die Handlung eingreifen. Die Alchemie kennt mehrere Ziele, die als phantastisch angesehen werden können: Das sogenannte *Große Werk* umfasst die Transmutation der Metalle und die Herstellung des Universalheilmittels mithilfe des *Steins der Weisen*; dazu kommt unter anderem die künstliche Herstellung eines Menschen, die Sammlung des Weltgeistes *Spiritus Mundi* und die Herstellung eines universellen Lösungsmittels, des *Alkahests*.⁵² Man kann davon ausgehen, dass diese Ziele nie verwirklicht worden sind. Doch viele davon finden als phantastische Motive Eingang in bedeutende Werke der Literatur.

2.1. Alchemie in der Literatur

“But why has alchemy returned in this century and what constitutes its often surprising appeal? Part of this fascination can be explained by the fact that alchemy is a multimedia phenomenon, a kind of Gesamtkunstwerk enjoining us to look at its network of words and images, symbols and musical echoes, or at its experimental and artistic sides.”⁵³

Helmut Gebelein behauptet in seinen Ausführungen von 1996, dass es keine Dichtung von hohem Rang gäbe, die einen Alchemisten als Hauptfigur habe.⁵⁴ Zudem verraten literarische Darstellungen bis auf wenige Ausnahmen „kein echtes Verständnis für das Wesen der Alchemie.“⁵⁵ Dementsprechend ist die Forschung zur Alchemie in der Literatur, beschönigend gesagt, dürftig: Gebelein widmet dem

⁵¹ Zum Begriff: „In früherer Zeit bestanden zwei verschiedene Schreibweisen nebeneinander: Alchemie und Alchymie. Alchymie stellt die spätere dar.“ [Karle: Alchemie. HDA 1 (1987), Sp. 244.] Im Gegensatz dazu behauptet Peuckert, dass religiös konnotierte Texte als *alchymisch* – in Abgrenzung zu *alchemistisch* – bezeichnet wurden. Vgl. Peuckert: Alchemie. In: Handwörterbuch der Sage (1961–1963), Sp. 284. Auch wenn die Schreibweisen *Alchemie*, *Alchimie* und *Alchymie* häufig synonym verwendet werden, und Kai Meyer die Variante *Alchimie* bevorzugt, richtet sich diese Arbeit nach der offiziellen Schreibung des Duden: *Alchemie*.

⁵² Vgl. Gebelein ²1996, S. 58–61.

⁵³ Lembergt, Schenkel: Preface. In: Dies. 2000, S. 3f.

⁵⁴ Vgl. Gebelein ²1996, S. 229.

⁵⁵ Alchimist. In: Themen und Motive in der Literatur (²1995), S. 28.

Thema ein Kapitel, welches sich aber nur marginal mit deutscher Literatur befasst.⁵⁶ Weitere Ausführungen zur Verwendung der Alchemie in der Literatur findet man bei Hans Werner Schütt; einen ausführlicheren Überblick über das Verhältnis von Alchemie und Literatur bietet Elmar Schenkel⁵⁷. Speziellere Betrachtungen zu einzelnen Texten, insbesondere verschiedener Faust-Adaptionen und englischer Literatur, bietet ein Aufsatzband über eine Tagung zum Thema in Leipzig⁵⁸. Tatsächlich aber gibt es viele Autoren von Weltrang, die Alchemie in ihren Werken rezipieren.⁵⁹

Frühe Hinweise auf eine literarische Verarbeitung der Alchemie können bereits aus der Heiligen Schrift, den Volksmärchen⁶⁰ oder den griechischen Mythen gelesen werden. Allerdings sind diese Beispiele eher Quellen für die Alchemisten und ihre Legitimation im Weltbild und wurden nicht über die Alchemisten geschrieben beziehungsweise erzählt. Tatsächlich sind erste literarische Spuren in den mittelalterlichen Versepen von Wolfram von Eschenbach⁶¹ und Guillaume de Lorris⁶² zu finden. Die ihnen folgenden Dichter sind den Alchemisten weniger positiv gegenüber eingestellt. Dante Alighieri⁶³ und Francesco Petrarca⁶⁴ lassen keinen Zweifel an der Falschheit der Adepten und in den *Canterbury Tales* von Geoffrey Chaucer bekommen die Alchemisten die Satire zu spüren. Als erster Deutscher in der Riege lässt auch Sebastian Brant in seinem *Narrenschiff* kein gutes Haar am alchemistischen Berufsstand, ihm folgen in der Kritik Erasmus von Rotterdam⁶⁵, François Rabelais⁶⁶ und Johann Fischart⁶⁷. Den satirischen Höhepunkt erreicht der Engländer Ben Jonson in seinem Bühnenstück *The Alchemist*.

⁵⁶ Gebelein² 1996, S. 222–243.

⁵⁷ Elmar Schenkel: Die Elixiere der Schrift. Alchemie und Literatur. Isele 2003.

⁵⁸ Alexandra Lambert, Elmar Schenkel (Hg.): The golden Egg: Alchemy in Art and Literature. Proceedings – internationale conference on alchemy in art and literature, Leipzig 2000.

⁵⁹ Dabei ist anzumerken, dass es sich hierbei nicht notwendigerweise um eine phantastische Lesart handelt.

⁶⁰ Dass beispielsweise Rumpelstilzchen Stroh zu Gold spinnt, mag alchemistisch klingen, kann aber ebenso gut als Zauberei im Märchen angesehen werden.

⁶¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzival* (Anfang des 13. Jh.)

⁶² Guillaume des Lorris: *Roman de la Rose* (um 1230), der zweite Teil von Jean de Meung um 1280.

⁶³ In der *Göttlichen Komödie* (1314–1321) präsentiert Dante Alighieri den Prototypen eines betrügerischen Alchemisten, fernab von phantastischen Motiven. Im achten Höllenkreis leiden sie zusammen mit Fälschern und falschen Zeugen für ihre Scharlatanerie.

⁶⁴ Francesco Petrarca: *De remediis utriusque fortunae* (1360/66)

⁶⁵ Erasmus von Rotterdam: *Encomion morias seu laus stultitiae* (1511) u. *Colloquia familiaria* (1518)

⁶⁶ François Rabelais: *Gargantua und Pantagruel* (1546) Die literarische Figur des Herrn Trippa ist hierbei eine Adaption des Arztes, Alchemisten und Philosophen Heinrich Agrippa Cornelius von Nettesheim (1486-1535).

⁶⁷ Johann Fischart: *Geschichtklitterung* (1575) Dabei wird Alchemie als Modell sprachschöpferischer Produktivität genutzt. Vgl. Tobias Bulang: Literarische Produktivität - Probleme ihrer Begründung am

Alchemistische Vorstellungen sind auch als Folien für Handlungen verwendet worden. So wird die Umsetzung von *solutio* („Lösung“) und *coagulatio* („Zusammenballung“) bei Shakespeare⁶⁸ als Motivreihe *Zerstörung–Auflösung/Heilung–Ordnung* verwertet.⁶⁹ Im 20. Jahrhundert wiederholt sich dies und anhand der Begriffe *nigredo* („Schwärzung“), *putrefactio et mortificatio* („Fäulnis und Tötung“) zeichnen Michel de Ghelderode⁷⁰, Paul Claudel⁷¹ und William Butler Yeats⁷² Figuren, welche sich in einem Prozess der Läuterung und Erneuerung befinden. Resignativ liest sich das Gedicht John Donnes⁷³, indem er meint, dass die „Liebe ebenso wenig zu finden sei wie das Elixier.“⁷⁴ In Victor Hugos *Notre Dame de Paris* wird die Kathedrale vom Antagonisten als steinernes alchemistisches Geheimnis wahrgenommen, welches er versucht zu entschlüsseln.⁷⁵ Honoré de Balzac⁷⁶ verarbeitet den zeitgenössischen Forschungsstand der Chemie und stellt diesem die alchemistische Suche nach dem Absoluten gegenüber. Auch August Strindberg⁷⁷ zeigt naturwissenschaftliche Erkenntnisse, arbeitet aber zugleich der Entmystifizierung der Natur entgegen.⁷⁸

Mit besonderer Bedeutung wird die Alchemie in der Romantik aufgeladen. In dem Bemühen, die Rätsel der Natur zu verstehen, versetzen alchemistische Motive den Wahrheitssuchenden in Märchenwelten oder bilden den Aufruf zur Wanderung durch die Natur und über Planeten oder ermöglichen die Begegnung mit Naturgeistern, so bei den deutschen Schriftstellern Novalis⁷⁹, Ludwig Tieck⁸⁰ und E. T. A. Hoffmann⁸¹,

Beispiel Johann Fischarts. In: Corinna Laude (Hg.): *Konzepte von Produktivität im Wandel vom Mittelalter in die Frühe Neuzeit*. Berlin 2008, S. 89–119.

⁶⁸ William Shakespeare: *King Lear* (um 1605), *Pericles, Prince of Tyre* (um 1607), *Cymbeline* (1610), *The Winter's Tale* (1609), *The Tempest* (1611)

⁶⁹ Vgl. Alchimie. In: *Themen und Motive in der Literatur* (21995), S. 26f.

⁷⁰ Michel de Ghelderode: *Escorial* (1927)

⁷¹ Paul Claudel: *Partage de midi* (1905)

⁷² William Butler Yeats: *The Only Jealousy of Emer* (1919). Auch in *Sailing to Byzantium* (1926)

beschäftigt sich Yeats mit Motiven der Alchemie.

⁷³ John Donne: *Love's Alchemy* (1633)

⁷⁴ Schütt 2000, S. 412.

⁷⁵ Dass Kathedralen als Geheimnisträger alchemistischen Gedankenguts wahrgenommen werden, zeigt sich noch im 20. Jahrhundert bei Fulcanelli: *Le Mystère des Cathédrales* (vermutlich 1922)

⁷⁶ Honoré de Balzac: *L'Alchimiste, La recherche de l'absolu* (1834)

⁷⁷ August Strindberg: *Antibarbarus* (1930)

⁷⁸ Beeinflusst von den psychologischen Ausführungen des schweizer Psychiaters Carl Gustav Jung [z. B. *Psychologie und Alchemie* (1944)] zeigen sich die Werke von James Joyce: *Finnegans Wake* (1939) u. Lindsay Clarke: *The Chymical Wedding* (1989).

⁷⁹ Novalis: *Die Lehrlinge zu Sais* (1797), *Heinrich von Ofterdingen* (1802)

⁸⁰ Ludwig Tieck: *Der Runenberg* (1802), *Liebeszauber* (1811), *Die Elfen* (1811)

⁸¹ E. T. A. Hoffmann: *Der Elementargeist* (1822). Alchemistische Zeichen für Elementargeister, Grundelemente oder Verwandlungsstufen sind in Hoffmanns *Johannes Kreislers Lehrbrief* (1815) und *Der Goldene Topf* (1814) zu finden.

ebenso bei dem Briten Thomas de Quincey⁸² und dem Franzosen Jules Barbey d'Aurevilly⁸³.

Verschiedene Faktoren der Alchemie werden im Verlauf des 19. Jahrhunderts in der Abenteuer- und Schauerliteratur wirksam. Hierzu gehört vor allem der Verwandlungs- und Entwicklungsaspekt.

Bei Thomas Manns⁸⁴ Protagonist ist erkennbar, dass er einer völligen Persönlichkeitsverwandlung entgegenstrebt. Die einzelnen Stationen entsprechen der eines Adepten: Einweihung in eine Geheimgesellschaft, Absonderung, Rückkehr zum Ursprung, bewusstes Nachdenken, das Phänomen der Zeit meistern, Experimente, Umwandlung, Offenbarung, Tod und Wiedergeburt. Sowohl die Persönlichkeit als auch die Struktur des Romans ist von dieser Folie überzogen. Somit „ist Der Zauberberg ein treffendes Beispiel für die Ausarbeitung und Funktion eines Motivs.“⁸⁵

Ebenfalls im 20. Jahrhundert beschäftigt das Motiv Gustav Meyrink⁸⁶, Rainer Maria Rilke⁸⁷, Hermann Hesse⁸⁸, Franz Spunda⁸⁹ und Werner Bergengruen⁹⁰. Für die Langlebigkeit und das ungebrochene Interesse daran haben Alexandra Lemberg und Elmar Schenkel eine Quintessenz formuliert:

„Alchemy engages with literature in a variety of modes. On the one hand, alchemical writings embody literary and rhetorical techniques: metaphor, allegory, narrative and poetry. They tell thrilling stories about failure and success, about treasures and treason. On the other hand, the alchemical *opus* has often been taken as a succinct image for the creative process, by French Symbolists and Surrealists as well as contemporary writers.“⁹¹

Die Alchemie belegt in den meisten literarischen Bearbeitungen eine Nebenrolle, wiewohl Goethes Wagner der bekannteste Alchemist der Literatur sein dürfte, der einen Homunkulus im Labor fertigte und das künstliche Männlein seinerseits die Vorstellung der Homunkuli wesentlich prägte.⁹²

⁸² Thomas de Quincey: *Suspira de Profundis* (1845)

⁸³ Jules Barbey d'Aurevilly: *Une Vieille Maîtresse* (1851), *Les Diaboliques* (1874)

⁸⁴ Thomas Mann: *Der Zauberberg* (1924). Alchemistische Motive verwendet Mann ebenfalls in *Mario und der Zauberer* (1930) und *Doktor Faustus* (1947).

⁸⁵ Alchimie. In: Themen und Motive in der Literatur (21995), S. 28.

⁸⁶ Gustav Meyrink: *Der weiße Dominikaner* (1921), *Der Engel vom westlichen Fenster* (1927)

⁸⁷ Rainer Maria Rilke: *Der Alchemist* (1907)

⁸⁸ Hermann Hesse: *Das Glasperlenspiel* (1943)

⁸⁹ Franz Spunda: *Baphomet* (1928)

⁹⁰ Werner Bergengruen: *Das Gesetz des Atum* (1923), *Das große Alkahest* (1926)

⁹¹ Lemberg, Schenkel: Preface. In: Dies. 2000, S. 4.

⁹² Vgl. Drux: Homunculus oder Leben aus der Retorte. In: Görner 2005, S. 91.

2.2 Johann Wolfgang von Goethe – Verarbeitung des Wissens

Die in der Alchemie angestrebte qualitative Transmutation der Elemente bildet die Folie aller Metamorphosen im Faust:

„die Umwandlung von Unedlem oder Unerwünschtem, Unvollkommenem in das Vollkommene.“⁹³

Die Forschungsliteratur über Goethe und sein Verhältnis zur Alchemie⁹⁴ ist, gemessen am Umfang der gesamten Sekundärliteratur über Goethe, gut zu überblicken. Das grundlegende Werk stammt von Ronald D. Gray⁹⁵. Ebenfalls Einblicke bieten Rolf Christian Zimmermann⁹⁶, Andreas B. Wachsmuth⁹⁷ und auch der Chemiker unter den Literaturforschern Helmut Gebelein⁹⁸ hat sich zum Verhältnis Goethes zur Alchemie geäußert.⁹⁹

Die Alchemie im Eingangsmonolog des *Faust* erfüllt mehrere Funktionen. Zunächst verdichtet sie die Atmosphäre des 15. und 16. Jahrhunderts, in welche die Faustgestalt gehört – die esoterische Grundtendenz formt die Faustfigur. Des Weiteren dient sie „als metaphorisches Medium, für die durchaus aktuellen Grundtendenzen der Sturm-und-Drang-Zeit, insbesondere für deren Naturkult“¹⁰⁰.

Ansonsten kommt der Alchemie zunächst nur eine winzige Nebenrolle zu: Sie wird zitiert, um eine Gelehrtsatire, in Form der Alchemistsatire, anzubringen. Faust

⁹³ Vorbemerkungen. In: Schöne: Kommentare ⁶2003, S. 52.

⁹⁴ Werke Goethes, welche die Alchemie deutlich im Thema tragen, sind *Märchen* (1795), *Faust. Eine Tragödie* (1808), *Die Wahlverwandtschaften* (1809), *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821/29) und *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* (1832). Hierbei ist zu beachten, dass die Phantastik zu Goethes Zeiten noch kein etablierter Genrebegriff war und seine Verwendung des Motivs Alchemie unter wissenschaftlichen, und Figuren wie Mephistopheles unter religiösen Blickwinkeln zu betrachten waren. In dieser intertextuellen Studie werden sie allerdings als phantastische Motive untersucht – auch wenn sie nicht deutlich als solche konzipiert wurden.

⁹⁵ Ronald D. Gray: *Goethe the alchemist. A study of alchemical symbolism in Goethe's literary and scientific works*. Cambridge 1952.

⁹⁶ Rolf Christian Zimmermann: *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*. 2 Bände. München 1969 u. 1979.

⁹⁷ Andreas B. Wachsmuth: *Goethe und die Magie. u. Die Magia Naturalis im Weltbilde Goethes*. In: Ders.: *Geeinte Zwienatur. Aufsätze zu Goethes naturwissenschaftlichem Denken*. Berlin, Weimar 1966, S. 26–56 u. 157–200.

⁹⁸ Helmut Gebelein: *Alchemy and Chemistry in the Works of Goethe. Lecture with experiments*. In: Alexandra Lambert, Elmar Schenkel (Hg.): *The golden Egg: Alchemy in Art and Literature. Proceedings – internationale conference on alchemy in art and literature, Leipzig 2000*, S. 9–29.

⁹⁹ Textnahe Untersuchungen zu einzelnen Werken: *Zu Faust. Der Tragödie zweiter Teil*: Hans Christoph Binswanger: *Geld und Magie. Deutung und Kritik der modernen Wissenschaft anhand von Goethes „Faust“*. Stuttgart 1985. *Zu Die Wahlverwandtschaften*: Waltraut Wiethölter: *Legenden. Zur Mythologie von Goethes „Wahlverwandtschaften“*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56 (1982), S. 1–64. *Zu Wilhelm Meisters Wanderjahre*: Diethelm Brüggemann: *Makarie und Mercurius. Goethes "Wilhelm Meisters Wanderjahre" als hermetischer Roman*. Bern u. a. 1999.

¹⁰⁰ Schmidt ²2001, S. 77.

spricht über die geheimen alchemistischen Versuche seines Vaters, die er als Scharlatanerie entlarvt.¹⁰¹

„Mein Vater war ein dunkler Ehrenmann,
[...]
Der, in Gesellschaft von Adepten
Sich in die schwarze Küche schloß
Und, nach unendlichen Rezepten,
Das Widrige zusammengoß.
[...]
Hier war die Arznei, die Patienten starben,
Und niemand fragte: wer genaß?“¹⁰²

Während Goethe selbst der Alchemie aufgrund eigener guter Erfahrungen zugetan war,¹⁰³ reflektiert Faust hier die zeitgemäße Meinung von Alchemie als ärztliche Scharlatanerie. Gleichzeitig persifliert er die Obskurität der Wissenschaft, indem er rätselhafte alchemistische Begriffe aneinanderreihet:¹⁰⁴

„Da ward ein roter Leu, ein kühner Freier,
Im lauen Bad der Lilie vermählt,
Und beide dann mit offnem Flammenfeuer
Aus einem Brautgemach ins andere gequält.
Erschien darauf mit bunten Farben
Die junge Königin im Glas“¹⁰⁵

Diese ‚junge Königin‘ ist das Ergebnis der *Chemischen Hochzeit*, bei der ‚männliches‘ Quecksilber (roter Leu) und ‚weibliche‘ Salzsäure (weiße Lilie) miteinander ‚vermählt‘ werden.¹⁰⁶ Was hier die junge Königin ergibt, ist „das zentrale Sinnbild der Alchemie“¹⁰⁷, dessen ganzheitliche Natur oft durch das Bild eines Androgyns ausgedrückt wird, wie es bei Kai Meyer der Fall ist. In *Die Alchimistin* wird auch formuliert, was grundlegend für die Faustfigur Goethes ist:

„Tatsächlich geht es um den Weg zur Vollkommenheit, den Weg des Alchimisten zum perfekten Menschen. Perfekt in jeder Beziehung.“¹⁰⁸

Dass das Alchemiemotiv für den Aufbau der Faustfigur grundlegend ist, zeigt sich noch deutlicher im zweiten Teil der Tragödie. Hier bilden alchemistische Motive die

¹⁰¹ Vgl. Schmidt ²2001, S. 93f.

¹⁰² Johann Wolfgang von Goethe: Faust, V. 1034–1049.

¹⁰³ Goethe erkrankte schwer in den Jahren 1768/69 und begann, sich intensiv mit alchemistischen Schriften zu befassen, nachdem der Hausarzt Johann Friedrich Metz (1720–1782) Goethe mit einem Geheimmittel geheilt hatte. Eigene alchemistische Versuche blieben erfolglos, jedoch hielt er an der Idee fest, mit hermetischen und alchemistischen Begriffen die Natur allumfassend beschreiben und begreifen zu können. Vgl. Figala: Goethe. In: Alchemie (1998), S. 155.

¹⁰⁴ Vgl. Schmidt ²2001, S. 93.

¹⁰⁵ Johann Wolfgang von Goethe: Faust, V. 1042–1047.

¹⁰⁶ Vgl. Schöne: Kommentare ⁶2003, S. 238.

¹⁰⁷ Burckhardt ²1992, S. 166.

¹⁰⁸ Kai Meyer: Die Alchimistin 2001, S. 79.

Beziehungsgflechte der Handlungsebene ab. „Ihre positiven und negativen Züge unterstreichen menschliches Streben, mythisches Denken, Fehlschlüsse und Vergehen. Sie gliedern den Text und motivieren das Handeln der Figuren.“¹⁰⁹

Zunächst wird das alchemistische Ziel der Goldherstellung als Fehlurteil gewertet: Der Astrolog spricht, was er von Mephisto ‚eingeblesen‘ bekommt, doch nur oberflächlich gelesen handelt es sich um eine alchemistische Wahrheit. In Wirklichkeit ist hier zu erkennen, wie Mephisto als Geist der Neuzeit die alten Vorstellungen in seinem Sinne umcodiert. So werden die alchemistischen Begriffe auf eine kapitalistische Ökonomie umgedeutet und schlussendlich als eine Geldbeschaffungsmaßnahme angepriesen, was nichts mehr mit den Zielen der Alchemie zu tun hat.¹¹⁰

„Die Sonne selbst sie ist ein lautes Gold,
Merkur der Bote dient um Gunst und Sold,
[...]
Ja! Wenn Sol sich zu Jupiter gesellt,
Zum Silber Gold, dann ist es heitre Welt,
Das übrige ist alles zu erlangen,
Paläste, Gärten, Brüste, rote Wangen“¹¹¹

Auch das alchemistische Ziel der künstlichen Menscherschaffung wird mangelhaft umgesetzt. Dem kümmerlichen, selbstzufriedenen Pedanten¹¹² Wagner glückt ein alchemistischer Versuch: Er erschafft einen Homunkulus.¹¹³ Dabei wird auf das von Paracelsus insistierte Sperma verzichtet und das Menschlein allein mithilfe des Destillationsverfahrens hergestellt. Dies geschieht ganz im Sinne der alchemistischen Urzeugung, welche besagt, dass eine Entstehung von Organismen aus anorganischen Stoffen möglich sei.¹¹⁴

Die Beschreibung der Farbverläufe in der Phiole deuten auf das Destillationsverfahren hin:¹¹⁵

¹⁰⁹ Alchimie. In: Themen und Motive in der Literatur (21995), S. 27.

¹¹⁰ Vgl. Schöne: Kommentare ⁶2003, S. 422.

¹¹¹ Johann Wolfgang von Goethe: Faust, V. 4955–4968.

¹¹² Vgl. Schmidt ²2001, S. 95.

¹¹³ Angeblich hat Simon Magus den ersten Homunkulus im 3. Jh. n. Chr. erschaffen. Arnald von Villanova, Agrippa von Nettesheim, Paracelsus und Robert Fludd haben Rezepte zur Schaffung eines Homunkulus hinterlassen. Vgl. Müller-Jahncke: Homunculus. In: Alchemie (1998), S. 182.

¹¹⁴ Vgl. Autogonie / Urzeugung. In: Meyers Großes Konversations-Lexikon 19 (1909), S. 974.

¹¹⁵ Vgl. Drux: Homunculus oder Leben aus der Retorte. In: Görner 2005, S. 92.

„Schon in der innersten Phiole
Erglüht es wie lebendige Kohle,
Ja wie der herrlichste Karfunkel,
Verstrahlend Blitze durch das Dunkel;
Ein helles weißes Licht erscheint!“¹¹⁶

Jedoch genügen Wagners alchemistische Kenntnisse nicht und er benötigt übernatürliche Hilfe bei seiner Menscherschaffung: Das Experiment glückt erst, als Mephisto das Laboratorium betritt. Dieser bestätigt später seine diabolische Mitwirkung, wenn er von Homunculus¹¹⁷ als einer Kreatur spricht, „die wir machten“¹¹⁸. Mephistos Wortwahl *Kreatur* ist passend, denn Homunkulus ist kein künstlicher Mensch, wie von Wagner angestrebt, sondern lediglich ein „artig Männlein“¹¹⁹ von „zierlicher Gestalt“¹²⁰, welches innerhalb der Phiole verbleibt und leuchtend „zur Stimme, [...] zur Sprache“¹²¹ wird – aber keinen Körper erlangt, obwohl er ihn vermisst. Das Ende des Homunculus ist dementsprechend konsequent: Er zerschellt am Muschelthron der schönen Meerestochter Galatea, die als Inbegriff der Körperlichkeit auftritt, nach welcher Homunculus sich sehnt. Indem er sich mit dem Meer vermischt, aus welchem alles Leben entsprungen ist, erhält er die Möglichkeit, sein unvollständiges – da körperloses – Leben neu zu beginnen¹²² und „weislich zu entstehen“¹²³. Das Experiment ist zerschellt, die praktische Alchemie hat keinen Bestand.

Die Konzeption dieser Szene war von Goethe ursprünglich anders angelegt. So sollte Homunkulus, angelehnt an die Rezeptur des Paracelsus, ein „bewegliches, wohlgebildetes Zwerglein“¹²⁴ werden, bevor sich der Autor entschied, den Homunkulus nur halb zur Welt kommen zu lassen. Die grundlegende Änderung der Szene ist laut Albrecht Schöne durch Goethes Wissen über Friedrich Wöhlers Harnstoffsynthese beeinflusst.¹²⁵ An diesem zeitgenössischen Einfluss von naturwissenschaftlichen Erkenntnissen auf den Autor lässt sich erkennen, wie

¹¹⁶ Johann Wolfgang von Goethe: *Faust II*, V. 6824–6828.

¹¹⁷ Da Goethe seine Kreatur *Homunculus* schrieb, übernehme ich für ihn diese Schreibweise.

Ansonsten bevorzuge ich die vom Duden empfohlene Schreibweise *Homunkulus*.

¹¹⁸ Johann Wolfgang von Goethe: *Faust II*, V. 7004.

¹¹⁹ Johann Wolfgang von Goethe: *Faust II*, V. 6874.

¹²⁰ Johann Wolfgang von Goethe: *Faust II*, V. 6873.

¹²¹ Johann Wolfgang von Goethe: *Faust II*, V. 6878. Der sprachmagische Aspekt ist vor allem beim Golem von Bedeutung. Homunculus ist hier als Gegensatz zum körperlich übermächtigen aber sprach- und seelenlosen Lehmmenschen erkennbar.

¹²² Nachdem er zuvor aus Quecksilber (Geist) und Schwefel (Seele) erschaffen wurde, findet er das verbleibende Element Salz (Körper) im Meer. Dies gründet sich auf die drei philosophischen Elemente Paracelsus', die Goethe in seiner Farbenlehre anführt. Vgl. Arens 1989, S. 376ff.

¹²³ Johann Wolfgang von Goethe: *Faust II*, V. 8133.

¹²⁴ H P₁₂₃C. In: Schöne: *Texte* ⁶2003, S. 638, Z. 90.

¹²⁵ Vgl. Schöne: *Kommentare* ⁶2003, S. 505–508.

Goethe die alchemistischen Motive verwendet hat: Hier findet eine Verarbeitung realer Erkenntnisse auf literarischer Ebene statt. Bemerkenswert ist, dass die Begriffe *phantastisch* und *Phantast*¹²⁶ in Bezug auf Homunculus fallen. Selbst im Kontext der überbordenden Mythen- und Sagengestalten in *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* ist die Schaffung des halben Homunculus etwas Außergewöhnliches, etwas Phantastisches und somit ein phantastisches Nebenmotiv.

Während die laborierende Alchemie nicht zum gewünschten Ergebnis führt, wird alchemistisches Gedankengut indes von Faust reflektiert. In seinem Bestreben „nach der Entschlüsselung des innersten Wesens und Wirkens des Universums“ und in seinem „Drang, hinter der Welt der Erscheinung die Grundsubstanz der Elementarkraft zu ergründen“¹²⁷, zeigen sich deutlich die Sehnsüchte der Alchemisten, sodass diese Suche als Grundmotiv und die Alchemie als Folie des Werkes erkennbar sind.

Ganz im Sinne der Aufklärung obsiegt der rationale Grundgedanke.¹²⁸ Die physischen Ziele werden negiert; unabhängig von der Verarbeitung des alchemistischen Gedankengutes. Dies ändert sich unwesentlich in den Bearbeitungen des alchemistischen Motivs in der Romantik. Dort „finden die Mythenerzählungen und Träume der Alchemisten [...] ein Gegenstück in den Märchen und Träumen der Romantiker.“¹²⁹ Dabei wird der praktische Teil der Alchemie ausgespart – Romantiker waren keine Alchemisten. Das liegt auch daran, dass die erfolgreiche Chemie die Geschichten beflügelte: Wie die Harnstoffsynthese Goethe inspirierte, findet sich in E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* eine Figur namens Signore Spalanzani, welche auf einen Naturforscher des 18. Jahrhunderts verweist.¹³⁰ Mary Shelleys Dr. Frankenstein arbeitet nach den damals neuesten Erkenntnissen der Chemie und Edgar Allan Poe verarbeitet zeitgenössische naturwissenschaftliche Entdeckungen auf den Gebieten Magnetismus und Elektrizität. Dabei verstärkt sich in alldem der gefährdende Aspekt dieser

¹²⁶ Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: *Faust II*, V. vor 6819 u. V. 6922.

¹²⁷ Alchimie. In: *Themen und Motive in der Literatur* (21995), S. 27.

¹²⁸ Eine literaturkritische Deutung des Homunculus Goethes besagt, dass er eine Paradoxie auf die Kopfgeburten der frühromantischen Universalpoesie sei, welche immer zu theoretisch verblieben seien und niemals Charaktere aus Fleisch und Blut hervorgebracht hätten. Vgl. Drux: *Homunculus oder Leben aus der Retorte*. In: Görner 2005, S. 94f.

¹²⁹ Schütt 2000, S. 544. Siehe dort auch die ausführliche Aufschlüsselung der Selbstwahrnehmung der Romantiker in Parallelen und Gegensätzen zu den Alchemisten.

¹³⁰ Lazzaro Spallanzani (1729–1799): italienischer Universalwissenschaftler, Priester und Philosoph.

Errungenschaften und stimmt dem „Parallelismus Mensch-Natur“¹³¹, wie ihn die Alchemisten grundsätzlich annehmen, nicht mehr zu.

Die Alchemie wird weniger als Wissenschaft und zunehmend als literarisches Motiv wahrgenommen: „For, in spite of alchemy’s disappearance as a science in the eighteenth century, certain ways of thinking have begun to inform the collective unconscious of a world bent on rationality and material success.“¹³² Ein prominentes Beispiel dafür ist E. T. A. Hoffmann.

2.3 E. T. A. Hoffmann – Das Geheimnisvolle der Alchemie

„In diesem Sinne hat das Phantastische für Hoffmann seine Quelle im Menschen selbst.“¹³³

„Hoffmanns Erzählung »Der Sandmann« ist eine der meistgelesenen literarischen Texte der deutschen Romantik.“¹³⁴ An anderer Stelle wird Hoffmann als der wichtigste Vertreter deutscher Phantastik beschrieben.¹³⁵ Dies ist kein Widerspruch. Die Romantik versteht sich als Gegenströmung zur Aufklärung, indem sie der Rationalisierung die Phantasie gegenüberstellt. So sucht sie „das Zwielficht des Übersinnlichen und das Spiel mit dem Rätsel, das Okkulte, das Exotische und das Böse in die Weltordnung der Vernunft mit einzubeziehen.“¹³⁶ Von den Deutschen in der Tradition Goethes geschmährt, ist Hoffmanns Ruhm ein europäischer. Er wird gelesen von den „viktorianischen Erben der *gothik novel* in England“, den „amerikanischen Phantasten im Gefolge Edgar Allan Poes“ und der „französische[n] Romantikergeneration um 1830“¹³⁷. Von der englischen *gothik novel* inspiriert, entwickelt sich die Unterströmung der Schauerromantik, deren deutsche Vertreter Adelbert von Chamisso, Ludwig Tieck und eben E. T. A. Hoffmann sind.¹³⁸ Letzterer inspiriert mit seinen Werken die ihm folgenden Phantasten und wird deshalb oft als Anfangspunkt der deutschen Phantastik genannt. In seinen Werken trifft man die typischen phantastischen Motive wie beispielsweise Doppelgänger, Spiegel, Wahnvorstellungen, Wiedergänger, Träume, Automate, Vampire oder andere

¹³¹ Schütt 2000, S. 546.

¹³² Lambert, Schenkel: Preface. In: Dies. 2000, S. 4.

¹³³ Tunner: Das Phantastische ist nur eine Dimension des Wirklichen. In: Paul 1998, S. 66.

¹³⁴ Oettinger: Die Inszenierung des Unheimlichen. In: Das Wort 11 (1996), S. 33.

¹³⁵ Antonsen: Phantastische Literatur. In: Metzler Lexikon Literatur (³2007), S. 581.

¹³⁶ Miller: Das Phantastische – Innensicht, Außensicht. In: Zondergeld 1978, S. 34f.

¹³⁷ Miller: Das Phantastische – Innensicht, Außensicht. In: Zondergeld 1978, S. 38.

¹³⁸ Weitere europäische Vertreter sind z. B. Lord Byron, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Oscar Wilde, Howard Phillips Lovecraft.

Fabelwesen. In die Bearbeitung von Grenzphänomenen fällt auch die Alchemie, welche in der Erzählung *Der Sandmann* als Füllmotiv verwendet wird.

Helmut Gebelein macht für seine seriöse Betrachtung der Alchemie umgehend klar, von welchen Vorstellungen er die alchemistische Wissenschaft distanzieren möchte:

„Alchemie – ein Wort, das Vorstellungen wachruft von Betrügern, aber auch von Weisen, von dunklen Laboratorien, angefüllt mit geheimnisvollen Gegenständen, erleuchtet durch ein Feuer, das im Ofen des Alchemisten, dem Athanor, ununterbrochen brennt. [...] Zahlreich sind die Bilder, die den Alchemisten in der so beschriebenen Weise zeigen. Richtig ist dieses Bild nicht.“¹³⁹

Die Darstellung der Alchemie als geheimnisvolles Treiben in dunklen Laboratorien, mit dem Erreichen ominöser Ziele ist die beliebteste in der belletristischen Literatur, so auch in *Der Sandmann* von 1817, wo der Protagonist Nathanael eine „von der szientistischen Aufklärung überholten alchemistischen Praxis“¹⁴⁰ beobachtet.

Der Leser erfährt nichts Genaues über die Vorgänge in des Vaters Stube; nur die von Grauen getränkte, kindliche Wahrnehmung Nathanaels, der sich aus Neugier in das Laboratorium seines Vaters schleicht, gibt einen kleinen Einblick in das geheime Treiben:

„Der Vater zog still und finster seinen Schlafrock aus und beide kleideten sich in lange, schwarze Kittel. [...] Der Vater öffnete die Flügeltür eines Wandschranks; aber, ich sah, dass das, was ich so lange dafür gehalten, kein Wandschrank, sondern vielmehr eine schwarze Höhlung war, in der ein kleiner Herd stand. Coppelius trat hinzu und eine blaue Flamme knisterte auf dem Herde empor. Allerlei seltsames Geräte stand umher. [...] Dieser schwang die glutrote Zange und holte damit hell blinkende Massen aus dem dicken Qualm, die er dann emsig hämmerte. [...] So flüsterte Coppelius, und griff mit den Fäusten glutrote Körner aus der Flamme, die er mir in die Augen streuen wollte.“¹⁴¹

Später geht eines der geheimen Experimente schief. Ein „entsetzlicher Schlag“ und „erstickender Dampf“¹⁴² deuten auf eine Explosion hin, bei welcher der Vater Nathanaels stirbt. Der Schock der unerklärten Vorkommnisse legt sich in das „von Gespensterfurcht erfüllt[e] Kindergemüt“¹⁴³ und formt dort die Furcht vor der Person, welche involviert war: dem Advokaten Coppelius. Was in dem Zimmer wirklich vor sich ging, bleibt Nathanael und dem Leser verborgen. Ein rationaler Erklärungsversuch seiner Verlobten Clara, welcher Nathanael von den

¹³⁹ Gebelein ²1996, S. 12.

¹⁴⁰ Lachmann: E. T. A. Hoffmanns Phantastikbegriff. In: Neumann 2005, S. 147.

¹⁴¹ E. T. A. Hoffmann: *Der Sandmann* 2008, S. 9.

¹⁴² E. T. A. Hoffmann: *Der Sandmann* 2008, S. 11.

¹⁴³ Oettinger: Die Inszenierung des Unheimlichen. In: *Das Wort* 11 (1996), S. 28.

Vorkommnissen in seiner Kindheit berichtet, bleibt der einzige Anhaltspunkt:

„Das unheimliche Treiben mit deinem Vater zur Nachtzeit war wohl nichts anderes, als dass beide insgeheim alchymistische Versuche machten“¹⁴⁴.

Es wird von ‚Herd‘, ‚blauer Flamme‘ und seltsamen Geräten in einer geheimnisvollen Atmosphäre gesprochen – der Leser kann die Vorgänge, genau wie Clara, als alchymistische Versuche verstehen. Ihre kritische Analyse, um das unheimlich Geschilderte als tragischen Unfall zu erklären, scheidet jedoch. So bestätigt ihr zwar der befragte Apotheker, dass es sich um chemische Versuche gehandelt haben könnte, doch die Ausführungen sind ihr unverständlich und das Geheimnisvolle der Vorgänge wird gewahrt.¹⁴⁵

Die Undurchdringlichkeit des Geschehens macht die Alchemie zum phantastischen Motiv. Die Projektionen des ahnungslosen Protagonisten steigern die alchymistischen Vorgänge zu etwas Irrationalem: „Das Phantastische begegnet uns nicht in Gestalt irgendeiner äußerlichen Bedrohung, sondern als integraler Bestandteil der vielschichtigen menschlichen Natur.“¹⁴⁶ Die Dimension des Phantastischen ist hier eine verzerrte Dimension des Wirklichen¹⁴⁷ – die wirkliche Alchemie ist durch Verschleierung und Wahrnehmung verzerrt und somit phantastisch.

2.4 Kai Meyer – Transmutation eines Motivs

„Aura Institoris, die Alchimistin ... Das sagt nichts über dich aus. Gar nichts.“¹⁴⁸

Kai Meyer erwähnt in seinem Nachwort mehrere Sekundärquellen, darunter die Werke des Neoalchemisten Fulcanelli¹⁴⁹, das dazugehörige Sekundärwerk von

¹⁴⁴ E. T. A. Hoffmann: Der Sandmann 2008, S. 13. Im Kommentar zu dieser Textstelle ist der Hinweis gegeben, dass der Stein der Weisen in alchymistischen Traktaten mit dem Homunkulus gleichgesetzt wurde. Somit fiel die Fertigung eines Automaten im weitesten Sinne auch in die Zielsetzung der Alchemisten. Auf eine Betrachtung des Automats Olimpia soll an dieser Stelle jedoch verzichtet werden, da sie in Bezug auf die Verwendung des Alchemiemotivs in Hoffmanns Werk unergiebig ist.

¹⁴⁵ Vgl. E. T. A. Hoffmann: Der Sandmann 2008, S. 14. Beachtlich ist hier die Parallele zur Textstelle, an welcher „ein Feuer im Laboratorium des Apothekers“ ausbricht, über dem Nathanael wohnt.

[E. T. A. Hoffmann: Der Sandmann 2008, S. 26.]

¹⁴⁶ Tunner: Das Phantastische ist nur eine Dimension des Wirklichen. In: Paul 1998, S. 64.

¹⁴⁷ Vgl. Tunner: Das Phantastische ist nur eine Dimension des Wirklichen. In: Paul 1998, S. 68.

¹⁴⁸ Kai Meyer: Die Unsterbliche 2003, S. 351.

¹⁴⁹ Fulcanelli: Mysterium der Kathedralen. Basel 2004, Ders.: Wohnstätten der Adepten. Basel 2008. Da Meyer diese Ausgaben nicht zur Verfügung gestanden haben können, wird er wohl mit den Pariser Ausgaben von 1964 und 1979 gearbeitet haben.

Kenneth Rayner Johnson¹⁵⁰ und die allgemeineren Betrachtungen von Helmut Gebelein und Allison Coudert¹⁵¹.

Diese Lektüreauswahl spricht für die Aneignung eines ausreichenden Wissensstandes, um die Figuren glaubhaft in den alchemistischen Kontext zu integrieren. Die Alchemie fungiert in den Romanen *Die Alchimistin* und *Die Unsterbliche* als Leitmotiv, in welches die Figuren eingebettet werden. Dabei nimmt die Protagonistin Aura Institoris in den beiden Teilen ihrer Geschichte verschiedene Standpunkte ein: In *Die Alchimistin* ist sie noch Uneingeweihte und wird durch die alchemistischen Versuche ihres Vaters Nestor Nepomuk Institoris in den Strudel der Ereignisse gezogen, die sie schließlich selbst in das Laboratorium und in die Bibliothek bringen und zu einer Gelehrten werden lassen. Während Aura eher an dem geistigen Gut der Alchemie interessiert ist, sind es die Ergebnisse der Laborexperimente ihres Vaters und dessen einstige Verbündete, welche die Handlung dominieren. In *Die Unsterbliche* muss Aura einsehen, dass ihre Überzeugungen und Forschungen sie zu einem einsamen Menschen gemacht haben und so folgt sie bereitwillig den Spuren weiterer alchemistischer Geheimnisse, um sich abzulenken. Wieder wird sie in Abenteuer verwickelt, die sie selbst nicht forciert und welche maßgeblich durch das Vermächtnis ihres Vaters und dessen erfolgreiches alchemistisches Ergebnis geprägt sind: der Unsterblichkeit.

2.4.1 Der Stein der Weisen durch Inzest

In *Die Alchimistin* sind zwei Wege zum Erlangen der Unsterblichkeit verwirklicht worden: die Verlängerung des Lebens durch das Baden im Blut der eigenen Tochter, was den steten Inzest mit sich bringt, und das Rauchen des Gilgameschkrautes.

Zu beiden Möglichkeiten sind im Nachwort Hinweise auf den Ursprung der Idee gegeben. Kai Meyer verweist auf die Abhandlungen von Michael Majer, dem Leibarzt des Kaisers Rudolf II., der nachweislich den Stein der Weisen mit dem Inzestgedanken in Verbindung bringe.¹⁵² Tatsächlich greift Majer in seinen Ausführungen auf den Ödipusmythos zurück und vergleicht den Inzest mit den Eltern metaphorisch mit einer Rückkehr zur Natur. Dabei steht der Inzest des Sohnes mit der Mutter im Vordergrund, denn sie symbolisiert die Mutter Erde und die

¹⁵⁰ Kenneth Rayner Johnson: *The Fulcanelli Phenomenon. The Story of a Twentieth-Century Alchemist in the Light of New Examination of the Hermetic Tradition.* Jersey 1980.

¹⁵¹ Allison Coudert: *Der Stein der Weisen. Die geheime Kunst der Alchemisten.* Herrsching 1992.

¹⁵² Kai Meyer: Nachwort des Autors. In: Ders.: *Die Alchimistin* 2001, S. 490.

Ursprünglichkeit, mit welcher der ewige Kreislauf von Geburt und Tod dargestellt werden kann. Hier waren die Ideen, die zumindest bei Majer rein symbolischer Art zu lesen sind,¹⁵³ Inspiration zum phantastischen Motiv der Unsterblichkeit.

Kai Meyer hat sich mit dem Vater-Tochter-Inzest den weniger prominenten Teil der Ausführungen als Vorlage für seine Inzestverbindungen im Roman genommen. Dieses Motiv wird nicht für alchemistische Abhandlungen, sondern häufiger in antiken mythologischen Erzählungen, in Märchen und Zaubermärchen und im epischen Volkslied gebraucht.¹⁵⁴ Im Gegensatz zum heutigen biologischen Argument, dass Inzestkinder eine große Veranlagung zu Behinderungen haben, bleibt Kai Meyer in der literarischen Tradition, dass eine Inzestverbindung durchaus besonders starke oder talentierte Kinder hervorbringen kann.¹⁵⁵ Drei seiner Protagonistinnen sind Inzestkinder: Charlotte verfällt zwar dem Wahnsinn, was aber eher ihrem Schicksal zuzuschreiben ist; Aura ist gesund und intelligent; Tess hat sogar übersinnliche Fähigkeiten.

Der Gedanke, dass dieser Inzest zur Verlängerung des eigenen Lebens beitrage, ist in den Mythen allerdings nicht zu finden. Auch das Baden im Blut ist in alchemistischen Schriften so nicht beschrieben worden. Hier verschmelzen die alchemistischen Gedanken des Bades mit der Bedeutung des Blutes zu einem neuen Bild.

2.4.2 Das Blutbad

Der Glaube, dass ein Bad im Blut, welches als Sitz der Seele gilt,¹⁵⁶ eine verjüngende Wirkung habe, verweist auf magische Praxen amerikanischer Ureinwohner. Ein aus dem Blut eines jungen Menschen hergestelltes *Elixir vitae* vermag so einen alternden Menschen verjüngen und seine Schönheit wiederherstellen.¹⁵⁷ Einen direkten Zusammenhang mit der alchemistischen Metapher des Inzestes gibt es nicht; hier hat Kai Meyer zwei verschiedene Komponenten zu einem alchemistischen Rezept zusammengefügt. Die Parallelen des lebensverlängernden Blutbades zum Lebenselixier des Steins der Weisen liegen

¹⁵³ Meyer betont selbst den esoterischen Charakter von Majers Ausführungen. Vgl. Kai Meyer: Nachwort des Autors. In: Ders.: Die Alchimistin 2001, S. 490.

¹⁵⁴ Taloş: Inzest. In: EM 7 (1993), Sp. 223f.

¹⁵⁵ Taloş: Inzest. In: EM 7 (1993), Sp. 230.

¹⁵⁶ Blut. In: Das grosse Lexikon der Symbole (2003), S. 81f.

¹⁵⁷ Ranke: Blut. In: EM 2 (1979), Sp. 514.

nicht nur in der gemeinsamen Farbe rot,¹⁵⁸ sondern auch in der Bezeichnung: Lebenselixier, *Elixir vitae* und *Alkahest* sind die Namen der Flüssigkeit, die nicht nur als Allheilmittel fungieren, sondern auch eine lebensverlängernde Wirkung haben soll.¹⁵⁹ Da bei Meyers Blutbadern jedoch keine Verjüngung, sondern eben diese Lebensverlängerung eintritt, handelt es sich beim Bad im Blut der eigenen Tochter um das *Alkahest* des *lapis*.

Die jahrhundertelange, stetige Wiederholung der Gräueltaten Inzest und Mord bildet somit den schauerhaften Hintergrund der Familie Institoris, aus der sich Aura, die Alchimistin, befreien will.

2.4.3 Alchemie als Leitmotiv

Die leitmotivische Funktion zeigt sich in der steten Anwesenheit alchemistischer Bilder in Fenstern, als Wandmalereien und in der Architektur der Gebäude, die Schauplätze des Geschehens sind. Auch die zeitlichen Rahmen in der Geschichte sind symbolisch angelegt:

„Aura wußte, daß der Zahl Sieben seit jeher magische und alchemistische Kräfte nachgesagt wurden, und zum ersten Mal fragte sie sich, ob es Zufall war, daß diese Ziffer auch immer wieder Einfluß auf ihr Leben nahm: Siebenhundert Jahre waren seit dem ersten Untergang des Templerordens vergangen, sieben Jahre seit Auras Kampf gegen Lysander – die selben sieben Jahre, die das Gilgamesch-Kraut benötigt hatte, um seine Reife zu entfalten.“¹⁶⁰

Ebenso gelingt mithilfe des alchemistischen Motivs eine Art Zeitsprung. Die Handlung spielt in den Jahren 1897, 1904 und 1914/1915. Die Vorgänge muten zuweilen aber recht mittelalterlich an und verweisen damit auf die Tradition der Romantiker, die Alchemie im Kontext des Mittelalters zu betrachten und zu verklären. Innerhalb des Romans wird der Bogen vom Mittelalter zum Handlungszeitpunkt in der Moderne auch durch das Alter der männlichen Alchemisten geschlagen: Nestor, Lysander und Morgantus sind etwa 700 Jahre alt, als sie den Tod finden. So werden die verschiedenen Zeiträume durch die Figuren überbrückt und sowohl ihr Lebensstil als auch die Handlungsweisen der von ihnen beeinflussten Personen tragen mittelalterliche Züge:

¹⁵⁸ Priesner: Blut. In: Alchemie (1998), S. 83.

¹⁵⁹ Lebenselixier. In: Lexikon der phantastischen Literatur (1998), S. 400.

¹⁶⁰ Kai Meyer: Die Alchimistin 2001, S. 444.

„Jetzt aber [...] packten sie Zweifel. Dies war das zwanzigste Jahrhundert, und sie hatte allen Ernstes vor, einen gewaltsamen Überraschungsangriff auf den einstigen Verbrecherkönig Wiens zu starten – ein Vorhaben, das ihr eher ins Mittelalter denn ins Zeitalter von Röntgenstrahlen und Wirkungsquantum zu gehören schien.

Aber galt das nicht ebenso für die Alchimie? Aura wurde klar, daß im Umfeld von Lysander und ihrem Vater die Zeit scheinbar stehengeblieben war. Für sie galten keine Regeln der Neuzeit, und wer es mit ihnen aufnehmen wollte, der musste sich darauf einstellen.“¹⁶¹

Der intratextuelle Hintergrund, die Kulisse, ist durchgehend alchemistisch gefärbt, wobei Kai Meyer selbst den Begriff der Kulisse als unzureichend empfindet:

„Ich suche für meine Geschichten immer Hintergründe, die die Emotionen und Stimmungen meiner Charaktere unterfüttern. Das ist vergleichbar mit Musik im Film, die ja in der Regel eingesetzt wird, um Gefühle unmittelbar auf den Zuschauer zu übertragen. Nahe liegender wäre natürlich der Vergleich mit Filmkulissen, aber bei mir geht es meist darüber hinaus [...] dann hat das einen ganz starken symbolischen Charakter, der über reine Kulisse hinausgeht.“¹⁶²

Sowohl die Handlung als auch der Hintergrund sind durchsetzt von Symbolen und Anspielungen, welche direkt auf die handelnden Personen einwirken. Eine Verarbeitung alchemistischer Vorstellungen auf der Ebene der Figurenentwicklung, wie im *Faust* angestrebt, wird dabei nicht vorgenommen. Allerdings ist das stärkste alchemistische Symbol im Roman eine handelnde Figur: Gillian, der Hermaphrodit. Das zweigeschlechtliche Doppelwesen ist das alchemistische Symbol für die Vereinigung der Gegensätze männlich und weiblich bei der Erzeugung des Steins der Weisen:¹⁶³

„Der Hermaphrodit. Das Symbol der Unsterblichkeit. Die lebende Essenz des Arkanums.“¹⁶⁴

Seiner Bedeutung ist sich Gillian selbst nicht bewusst – doch für seinen Vater und Schöpfer hat Gillian einen starken symbolischen Wert. Im steten Inzest mit den eigenen Töchtern erhält Morgantus keine Tochter:

„Ein Junge?“

„Beides. Mädchen und Junge in einem Körper. Das Symbol der Alchimie. Morgantus hielt es für ein Omen. ›Die Natur gibt uns ein Zeichen‹, hat er damals gesagt. ›Sie warnt uns, daß wir am Ende des alten Weges angelangt sind. Nun gilt es, eine neue Richtung einzuschlagen.‹“¹⁶⁵

Der neue Weg besteht in der Suche nach einer Alternative, die Unsterblichkeit zu erlangen, ohne den ewigen Inzest mit anschließendem Mord begehen zu müssen. Die Lösung ist ein Motiv aus einem der Alchemie fremden Mythos: Aura erlangt die von ihrem Vater gesuchte Unsterblichkeit mithilfe des Gilgameschkrautes, welches

¹⁶¹ Kai Meyer: Die Alchimistin 2001, S. 284.

¹⁶² Abbassi-Götte: Interview mit Kai Meyer 2010.

¹⁶³ Vgl. Hild: Hermaphrodit. In: Alchemie (1998), S. 172.

¹⁶⁴ Kai Meyer: Die Alchimistin 2001, S. 470.

¹⁶⁵ Kai Meyer: Die Alchimistin 2001, S. 469.

auf seinem Grab wächst. „Unsterblichkeit gedeiht nur aus Unsterblichkeit“¹⁶⁶ beschreibt den alchemistischen Ouroboros¹⁶⁷. Die Kreise der Erkenntnisse schließen und verweben sich mit dem alchemistischen Untergrund zum Leitmotiv des Romans.

2.4.4 Zusammenfassung: Alchemie bei Kai Meyer

Bei E. T. A. Hoffmann wurde das Augenmerk auf die verhüllende Darstellung der Alchemie gelegt, welche beinahe klischeehaft immer wieder so dargestellt wird. Auch Kai Meyer verwendet diese stereotype Vorstellung, um seine Darstellung der Alchemie zu einem phantastischen Element des Textes zu machen. Zu dem kommt, dass einige der Experimente in den ‚dunklen Laboratorien‘ tatsächlich zum unglaublichen Ziel führen: der Unsterblichkeit¹⁶⁸.

Das Geheimniskrämerische war der Alchemie auch fern der Literatur immer eigen und noch heute fasziniert die schiere Undurchdringlichkeit des Themenkomplexes Außenstehende. Für Kai Meyers Alchemisten Nestor Nepomuk Institoris ist nicht die Automatenfertigung – wie in *Der Sandmann* zu vermuten ist – Ziel seiner Versuche im Dachgarten des Schlosses, sondern das Erlangen der Unsterblichkeit mithilfe des Gilgameschkrautes. Doch wie bei Hoffmann hat auch Nestor Kinder, eine leibliche Tochter und einen Adoptivsohn, die er aus seinem Labor aussperrt und die es umso mehr reizt, hinter das geheime Treiben zu kommen. Schließlich stirbt Nestor, wie Nathanaels Vater, in seinem Labor – auch wenn es sich hier nicht um einen Unfall sondern um Mord handelt. Bei Meyer, wie auch bei Hoffmann, werden das Labor und der Alchemist mit einem Geheimnis umwoben, welches auf die Alchemie als Ganzes abstrahlt und das Bild erschafft, welches Alchemieforscher wie Helmut Gebelein verwerfen.

Im Vergleich zu den betrachteten Werken Goethes ist auch bei Kai Meyer eine Reflexion der geisteswissenschaftlichen Alchemie zu finden. Jedoch ist sie hier weder Folie für eine Figurenentwicklung noch eine versteckte Konzeptionsvorlage, sondern eine direkte Wiedergabe historischer Ereignisse und fachspezifischer Erkenntnisse, die in den Roman eingewebt sind. Von diesen ausgehend, entwickelt

¹⁶⁶ Kai Meyer: Die Alchimistin 2001, S. 466.

¹⁶⁷ Ouroboros: Symbol der sich selbst in den Schwanz beißenden Schlange. Sie bildet einen geschlossener Kreis und symbolisiert Vollkommenheit sowie die Anschauung, dass alles aus sich selbst heraus entsteht und sich im ewigen Kreislauf befindet.

¹⁶⁸ Unsterblichkeit ist ein Thema in vielen literarischen Gattungen: Legenden, Sagen, Märchen und Religionen bedienen sich dieses Menschheitstraumes, sodass es wenig ergebnisreich erscheint, sich mit dem Motiv der Unsterblichkeit an sich zu beschäftigen. Vielmehr interessiert die Frage nach dem Erlangen der Unsterblichkeit mithilfe der Alchemie.

Kai Meyer seine Geschichte weiter in die phantastischen Auswirkungen der Alchemie. Dies beinhaltet einen gewissen Lernfaktor über die Thematik und verschleiert die Intertextualität seiner Motive, da er aus Fachliteratur zitiert. Die Rezeption des Motivs lässt er dennoch nicht außer Acht und eine direkte Erwähnung Goethes findet sich in der Anmerkung Auras, als sie magische Quadrate erklärt und angibt, dass „Goethes Faust [...] vermutlich auf so einem Quadrat“¹⁶⁹ basiere.

Wie Faust, ist Aura eher an der geistigen Ebene der Alchemie interessiert. Dies zeigt sich daran, dass sie der Idee einer künstlichen Menscherschaffung skeptisch gegenübersteht:

„Aber wir reden doch von Symbolen, von philosophischer Theorie! Niemand *erschafft* einen anderen Menschen – nicht im Sinne der Alchimie!“¹⁷⁰

Die Alchimistin Aura ist Kai Meyers große Neuerung am alchemistischen Motiv, sie bricht mit der Tradition der Vorstellung vom typischen literarischen Alchemisten, wie ihn schon Petrarca beschrieb:

„Ausgemergelt, ausgetrocknet und rußbedeckt [...] seit ihn der Wahn ergriffen hat, meidet er die Unterhaltung anderer, steht immer benommen und kummervoll herum [...] Oft verwildert er gänzlich, wird krank, verliert erst das Licht des Verstandes, dann auch das des Auges. Fertig wird er nie mit seiner Arbeit [...] Am Ende steht stets die Armut, der Bettelstab“¹⁷¹.

Davon findet sich nichts in Aura wieder:

„Häme blitzte in ihren Zügen.

Aura Institoris [...] hatte das rabenschwarze Haar ihrer Mutter geerbt. Ihre Augen leuchteten blaßblau wie die von Sylvette. Ihre Wimpern waren wie schwarze Strahlenkränze, lang und fein und wohlgeformt. Sie hatte dichte, dunkle Brauen, die sie stets ein wenig wütend aussehen ließen. Ihre Mundwinkel aber waren zum angeborenen Hauch eines Lächelns aufgeschwungen, was ihrem Antlitz eine reizende Gegensätzlichkeit verlieh. Ihre weiße Haut war glatt und auf dem Nasenrücken mit ein paar Sommersprossen gesprenkelt. Sie trug ein scharlachrotes Kleid, schwarzbraun abgesetzt, das ihre schlanke Gestalt betonte.“¹⁷²

Aura bleibt trotz vorübergehender Vereinsamung eine starke, schöne, sture, zynische Frau, welche die Unbeirrbarkeit in ihrem Charakter nicht auf das *Große Werk* verschwendet, sondern versucht ist, ihre Familie gegen die Schatten der Vergangenheit zusammenzuhalten. So sind die Romane eher eine Art Familienhistorie als alchemistische Erzählungen. Der gelungene Entwurf Auras beweist, dass die Umwandlung einer Figur nicht zwangsläufig innerhalb einer Geschichte vonstattengehen muss, sondern auch das Motiv des Alchemisten an sich

¹⁶⁹ Kai Meyer: Die Alchimistin 2001, S. 320.

¹⁷⁰ Kai Meyer: Die Alchimistin 2001, S. 304.

¹⁷¹ Hartlaub 1959, S. 11.

¹⁷² Kai Meyer: Die Alchimistin 2001, S. 21f.

transformiert werden kann: von typisch männlich zu sehr weiblich, von verhärt zu intensiv, von fragend zu handelnd, von verarmt zu wohlhabend.

„Seither ist auch die Figur des Alchimisten als Persönlichkeit, als Charakterrolle auf der kulturgeschichtlichen Weltbühne in die große Rumpelkammer historischer Kuriositäten verschwunden.“¹⁷³

Kai Meyer straft Aussagen wie diese Lügen und beweist, dass eine Neubesinnung möglich ist, um ein Motiv von dem eingefahrenen Staub seiner Rezeption zu befreien.

¹⁷³ Hartlaub 1959, S. 9.

3. Motiv: Golem

3.1 Der künstliche Mensch in der Literatur

„Diese ›fantastische Literatur‹ [...] bietet all den Chimären des menschlichen Geistes einen virtuellen Lebensraum, eine Heimat. Dort sind die Archetypen zu Hause, die ewigen Träume und Alpträume, die Gestalten, die uns begleiten in die Räume jenseits der alltäglichen Wirklichkeit. Zu diesen Archetypen gehört der künstliche Mensch: Homunculus, Golem, kunstreicher Automat.“¹⁷⁴

Der Gedanke des künstlich, unter Umgang des Geschlechtsaktes, hergestellten Menschen verweist direkt auf alchemistisches Ideengut. In dem Kapitel über Alchemie wurde bereits über den Homunculus Wolfgang von Goethes gesprochen und der Automat E. T. A. Hoffmanns angedeutet. Der künstliche Mensch hat viele unterschiedliche Formen in der Literatur angenommen – lange bevor die Wissenschaft das Klonschaf Dolly¹⁷⁵ als Durchbruch in der unnatürlichen Menscherschaffung der Öffentlichkeit präsentierte.

Die Veranlassung dafür, einen Menschen künstlich erschaffen zu wollen, scheinen vielfältig: von der Entmachtung der Frau bis zur Gleichstellung mit Gott verweisen sie aber alle auf den „Erfinder- und Schöpferdrang des Menschen“, auf seinen intellektuellen „Stolz, der sich über den Zwang des Sexus erheben“ soll und schließlich offenbaren sich „Herrschaft und Nützlichkeitsdenken“¹⁷⁶. Die geschaffene Kreatur ist also immer im Spannungsfeld mit ihrem Schöpfer zu betrachten, dessen Wille und Motivation den Erschaffenen beeinflusst, ähnlich wie es im natürlichen Mutter-Kind-Verhältnis der Fall ist.

Das Motiv künstlicher Mensch ist ein Sammelbegriff für verschiedene Arten des unnatürlich erzeugten Humanoiden. Die bekanntesten sollen hier kurz vorgestellt werden, um das Motiv Golem in seinem Kontext betrachten zu können.

3.1.1 Die belebten Bildnisse

Das literarische Motiv des künstlichen Menschen kann direkt an Schöpfungsmythen einiger Völker anknüpfen.¹⁷⁷ Der göttliche Einfluss ersetzt den Zeugungsakt und schafft die ersten Menschen, um einen Anfangspunkt setzen zu können. In antiken Schriften wird die göttliche Macht auch zur Belebung zuvor gefertigter menschlicher

¹⁷⁴ Haubold: „Man nehme Lehm und frisches Quellwasser“. In: Publik-Forum 1 (2001), S. 50.

¹⁷⁵ Das Schaf Dolly (05.07.1996–14.02.2003) war das erste geklonte Säugetier.

¹⁷⁶ Mensch, Der künstliche. In: Motive der Weltliteratur (⁴1992), S. 511.

¹⁷⁷ Vgl. Mensch, Der künstliche. In: Motive der Weltliteratur (⁴1992), S. 511.

Abbilder genutzt: Prometheus formt Menschen aus Lehm und Wasser, bevor er sie belebt.¹⁷⁸ Auch Pandora ist ein solches Geschöpf.¹⁷⁹ Hephaistos schafft den Riesen Talos aus Bronze¹⁸⁰ und der Bildhauer Pygmalion baut eine liebreizende Statue, in welche er sich verliebt, und so bittet er Aphrodite um den Lebenshauch für sie.¹⁸¹ Der göttliche Hauch bleibt aber nicht die einzige Möglichkeit zur Belebung toter Bildnisse. In der Spätantike ersetzen Zauberkräfte den göttlichen Einfluss, so wie es Lukianos¹⁸² oder Apuleios¹⁸³ erzählen.

Im Mittelalter gibt es verschiedene Gründe, wieso ein unbelebtes Werk zum Leben erwachen kann: Zunächst gibt es die „Vorstellung einer durch die Lebenswahrheit des Kunstwerks gewissermaßen erzwungenen Belebung“¹⁸⁴, daneben den zauberischen Aspekt und außerdem die naturverbundene Idee, eine Mandragorawurzel beleben zu können. Eine leichte Tendenz zu alchemistischen Gedanken ist hier bereits zu erahnen.

Das Motiv der Statuenverlobung, welches zuerst im 12. Jahrhundert auftaucht,¹⁸⁵ wird im 19. Jahrhundert unter anderem von Thomas Moore¹⁸⁶, Clemens Brentano¹⁸⁷, Joseph und Wilhelm von Eichendorff¹⁸⁸, Achim von Arnim¹⁸⁹, E. T. A. Hoffmann¹⁹⁰ und Prosper Mérimée¹⁹¹ verstärkt wieder aufgenommen. Dabei entbrennt ein Mensch in Leidenschaft zu einer (Venus-) Statue und steckt ihr einen Verlobungsring an den Finger, was diese zum Leben erweckt.

3.1.2 Die Alraune

Eine tiefe Verbundenheit zu den Lebenskräften der Natur zeigt das Motiv Alraune. Der Name leitet sich von den althochdeutschen Worten *alb* („Alb“) und *runa* („raunen“) ab. Alraunen oder Mandragorawurzeln sind eine Gattung der Nachtschattengewächse, von denen eine Art in Europa vorkommt. In Anlehnung an

¹⁷⁸ Vgl. Ovid: *Metamorphosen* 1,76–88.

¹⁷⁹ Vgl. Hesiod: *Werke und Tage*, Vers 60–82.

¹⁸⁰ Vgl. Apollonios Rhodios: *Argonautika* IV, Vers 1638–93.

¹⁸¹ Vgl. Ovid: *Metamorphosen*, 10. Buch, Vers 243–397.

¹⁸² Lukianos: *Philopseudes* (um 150)

¹⁸³ Apuleios: *Metamorphoses* (160/170)

¹⁸⁴ Mensch, Der künstliche. In: *Motive der Weltliteratur* (⁴1992), S. 514.

¹⁸⁵ William von Malmesbury: *De gestis Regum Anglorum libri quinque* (1124/25)

¹⁸⁶ Thomas Moore: *The Ring* (1802)

¹⁸⁷ Clemens Brentano: *Godwi* (1801/02)

¹⁸⁸ Joseph von Eichendorff: *Julian* (1852/53), *Das Marmorbild* (1819), Wilhelm von Eichendorff: *Die zauberische Venus* (1819)

¹⁸⁹ Achim von Arnim: *Päpstin Jutta* (1813)

¹⁹⁰ E. T. A. Hoffmann: *Die Elxiere des Teufels* (1815/1816)

¹⁹¹ Prosper Mérimée: *La Vénus d'Ille* (1837)

den orientalischen Glauben, dass dieser Pflanze geheime Kräfte innewohnen,¹⁹² wird die Wurzel als Ritual- und Zauberpflanze angesehen, welche unter bestimmten Bedingungen zu einem menschenähnlichen Wesen belebt werden kann.

„Wenn ein Dieb, der noch reiner Jüngling ist, gehängt wird, und das Wasser oder den Samen fallen lässt, wächst unter dem Galgen die breitblättrige, gelbblumige A[lraune]. Beim Ausgraben ächzt und schreit sie so entsetzlich, dass der Grabende davon sterben muss. Man soll also Freitags vor Sonnenaufgang, nachdem die Ohren mit Baumwolle oder Wachs verstopft sind, einen ganz schwarzen Hund, an dem kein weisses Härchen ist, mitnehmen, drei Kreuze über die Alraun machen und rings herum graben, dass die Wurzel nur noch an dünnen Fasern hänge. Dann werden diese mit einer Schnur an den Schwanz des Hundes gebunden, dem Hund ein Stück Brod gezeigt und eiligst weggelaufen. Der Hund, nach dem Brode gierig, folgt und zieht die Wurzel aus, fällt aber von ihrem ächzenden Wehruf getroffen tod hin.“¹⁹³

Die Gewinnung der Alraune ist ein brutaler Akt. Am Beginn steht die Hinrichtung eines Diebes, der bald darauf die Opferung eines schwarzen Hundes folgt. Dabei wird umgehend auf eine gefährliche Seite der Alraune hingewiesen: Ihr Schreien ist tödlich. Doch nach der erfolgreichen Bergung erweist sie sich als ein sehr hilfreiches Geschöpf:

„Hierauf wird die Wurzel aufgehoben, mit rothem Wein gewaschen, in weisse und rothe Seide gewickelt, in ein Kästlein gelegt, alle Freitage gebadet und alle Neumonde mit neuem weissem Hemdlein angethan. Fragt man sie nun, so offenbart sie künftige und heimliche Dinge zu Wohlfahrt und Gedeihen, macht reich, entfernt alle Feinde, bringt der Ehe Segen, und jedes über Nacht zu ihr gelegte Geldstück findet man Morgens früh verdoppelt.“¹⁹⁴

Nicht immer ist die Alraune kreatürlich behandelt worden, doch dem Motiv wohnen dennoch zerstörerische Kräfte inne. Bei Niccolò Machiavelli¹⁹⁵ soll der Saft der Alraune für Nachwuchs sorgen. Er birgt aber tödliche Gefahr in sich, weswegen sich ein komödiantischer Schwank entspinnt. Bei Kleist¹⁹⁶ tritt sie als alte Frau in Erscheinung, die dem römischen Feldherrn Varus im Wald drei Fragen kryptisch beantwortet und nur von diesem wahrgenommen wird. Wie auch die anderen Ausprägungen des künstlichen Menschen, ist die Alraune in der Romantik ein beliebtes Motiv geworden und so bei Ludwig Tieck¹⁹⁷, Achim von Arnim¹⁹⁸ und Friedrich de la Motte Fouqué¹⁹⁹ zu finden, welche sich an der obigen Beschreibung orientieren. Heinrich Heine erwähnt die Alraunen im Kontext anderer Waldgeister:

¹⁹² Vgl. Mensch, *Der künstliche*. In: *Motive der Weltliteratur* (41992), S. 514.

¹⁹³ Alraun. In: *WdM* (1994), S. 30.

¹⁹⁴ Alraun. In: *WdM* (1994), S. 30.

¹⁹⁵ Niccolò Machiavelli: *La Mandragola* (1581)

¹⁹⁶ Heinrich von Kleist: *Die Hermannsschlacht* (1808)

¹⁹⁷ Ludwig Tieck: *Der Runenberg* (1804)

¹⁹⁸ Achim von Arnim: *Isabella von Ägypten. Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe* (1812)

¹⁹⁹ Friedrich de la Motte Fouqué: *Mandragora. Eine Novelle* (1827)

„Die klügsten Waldgeister sind die Alräunchen,
Langbärtige Männlein mit kurzen Beinchen,
Ein fingerlanges Greisengeschlecht;
Woher sie stammen, man weiß es nicht recht.“²⁰⁰

Der hier von Heinrich Heine beschriebene niedliche Wesenszug der Figur verliert sich in der Phantastik von Hans Heinz Ewers²⁰¹ völlig. Ebenso fehlt die Verbundenheit zu Natur und Erde. Alraune ist keine Wurzel, sondern eine sexuell freizügig veranlagte Frau. Die bereits bei Niccolò Machiavelli angedeutete erotische Komponente tritt in den Vordergrund – Alraune ist die Tochter einer Prostituierten, welche mit dem Samen eines hingerichteten Lustmörders künstlich befruchtet wird.²⁰² Nach dieser voyeuristischen und äußerst erfolgreichen Rezeption ist das Motiv Alraune in der modernen Literatur nicht mehr häufig anzutreffen.²⁰³

3.1.3 Die Automate

Die ersten Automateherstellungen gibt es bereits in der antiken Literatur. So lässt sich der Gott Hephaistos von künstlich geschaffenen goldenen Jungfrauen bedienen²⁰⁴ und der menschliche Erfinder Daidalos konstruiert bewegliche Figuren, welche ohne Lebenshauch ein Eigenleben entwickeln.²⁰⁵ Hier zeigt sich bereits der Übergang von göttlichen Fähigkeiten auf den Menschen, denn diese sind es im weiteren Verlauf der Literaturgeschichte, welche Automate konstruieren.

Von arabischen Experimenten beeinflusst, entstehen im europäischen Mittelalter Automatesagen wie die des eisernen Menschen von Albertus Magnus, welchen Thomas von Aquin als gotteslästerliche Erscheinung zerstört haben soll.²⁰⁶

Ihre größte Aufmerksamkeit bekommen die Automate in den Anfängen der Industrialisierung in Europa Mitte des 18. Jahrhunderts. Die Möglichkeit, einen mechanischen Menschen herstellen zu können, rückt plötzlich in greifbare Nähe und beflügelt die Phantasie der Autoren. Wo zuvor die Angst, dass das künstliche Geschöpf seinen Schöpfer schlussendlich überwältigen würde, ein fester Bestandteil

²⁰⁰ Heinrich Heine: *Waldeinsamkeit* 1981, S. 100.

²⁰¹ Hans Heinz Ewers: *Alraune* (1911)

²⁰² Die promiskuitive und dadurch zerstörende Wirkung ist in der achteiligen Comicserie *Alraune* von Rochus Hahn und Toni Greis (2001–2005) aufgegriffen worden. Die geistigen Fähigkeiten werden hingegen in der 1924 begonnenen Comicserie *Mandrake, the Magician* von Lee Falk, Phil Davis und Fred Fredericks in den Vordergrund gerückt indem der Titelheld Mandrake (abgeleitet von Mandragora) ein mit hypnotischen Fähigkeiten ausgestatteter Zauberer ist.

²⁰³ Eine Ausnahme bildet Joanne K. Rowling, welche den tödlichen Schrei der Alraunenwurzel wieder präsent werden ließ in: *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (1998)

²⁰⁴ Vgl. Homer: *Ilias*, 18. Gesang, Vers 417–421.

²⁰⁵ Vgl. Platon: *Menon*. In: Platon: *Sämtliche Werke*, Bd.1. Reinbeck 1994, S. 496.

²⁰⁶ Vgl. Mayer 1975, S. 21.

des Motivs des künstlichen Menschen war, überwiegt im 18. Jahrhundert der Glaube an den Fortschritt und die Macht des künstlerischen Schöpfers. Die Automate treten als Motivvariante in den Vordergrund, um an der Jahrhundertwende ihren positiven Stempel schon wieder einzubüßen: Die bedrohliche Kehrseite des Automaten, der dem Menschen seine eigene Marionettenhaftigkeit vor Augen führt, findet seinen literarischen Niederschlag bei Jean Paul²⁰⁷, Johann Wolfgang von Goethe²⁰⁸ und E. T. A. Hoffmann²⁰⁹.

In der Erzählung *Der Sandmann* von Hoffmann ist nicht deutlich zu entscheiden, ob es sich bei der für den Protagonisten lebendig erscheinende Olimpia um einen Automaten oder eine Puppe handelt – wichtig ist hier die Tendenz, dass das Objekt nicht belebt ist, sondern nur in den Augen eines Menschen lebendig erscheint. Hier stehen Jean Paul²¹⁰ und Goethe²¹¹ in der Tradition des Motives, welches auch Hans Christian Andersen in seinem Märchen *Die Nachtigall* aufgreift.

Das Motiv der Automate wird in den Lustspielen des 19. Jahrhunderts auch genutzt, um zwischenmenschliche Beziehungen zu klären, indem Menschen sich als solche ausgeben.²¹² Ebenfalls von der machbaren Mechanik gelöst, funktioniert das Motiv als Hinweis auf die „Ersetzbarkeit des Menschen durch Automaten“²¹³ bei Karl Leberecht Immermann²¹⁴ und Heinrich Heine²¹⁵.

Bedrohlich werden die Automate im 20. Jahrhundert, so bei Karel Čapek²¹⁶, Karl Leopold Schubert²¹⁷, Isaac Asimov²¹⁸ und Ray Bradbury²¹⁹ im Subgenre der Science-Fiction. Hier verkehren die Automate die ihnen zugedachte Rolle und übernehmen die Herrschaft über die nun versklavte Menschheit. Čapek prägt hierbei den mittlerweile beliebteren Begriff *Roboter* für die humanoiden Automate.

²⁰⁷ Jean Paul: *Auswahl aus des Teufels Papieren* (1789), *Die Frau aus bloßem Holz* (1789)

²⁰⁸ Johann Wolfgang von Goethe: *Der Zauberlehrling* (1798)

²⁰⁹ E. T. A. Hoffmann: *Der Sandmann* (1817), *Die Automate* (1819)

²¹⁰ Jean Paul: *Der Komet* (1822)

²¹¹ Johann Wolfgang von Goethe: *Der Triumph der Empfindsamkeit* (1787)

²¹² Z. B. bei: Clemens Brentano: *Ponce de Leon* (1804), Franz August von Kurländer: *Der Mechanikus von Plundershausen* (1825), Georg Büchner: *Leonce und Lena* (1824)

²¹³ Mensch, Der künstliche. In: *Motive der Weltliteratur* (41992), S. 519.

²¹⁴ Karl Leberecht Immermann: *Die Papierfenster eines Eremiten* (1822), *Tulifantchen* (1830)

²¹⁵ Heinrich Heine: *Bericht über den englischen Mechanikus*. In: *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*. (1835)

²¹⁶ Karel Čapek: *Rossumovi Univerzální Roboti* (1921)

²¹⁷ Karl Leopold Schubert: *Ein Mensch* (1923)

²¹⁸ Isaac Asimov: *I, Robot. The Day of the Mechanical Men – Prophetic Glimpses of a Strange and Threatening Tomorrow* (1950)

²¹⁹ Ray Bradbury: *Marionettes, Inc.*, In: *The Illustrated Man* (1951)

3.1.4 Der Homunkulus

Die ersten Anklänge auf die Idee, einen Menschen auf chemischem Wege herzustellen, finden sich bereits in der Sage vom Zauberer Simon²²⁰ aus dem 2. Jahrhundert – lange bevor Paracelsus im 16. Jahrhundert in seinem berühmten Pamphlet *de natura rerum* ein Rezept zur Homunkuluszüchtung im Labor vorlegt, auf welches sich Goethe in *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* bezieht. So ist Paracelsus, chronologisch betrachtet, zwar nicht der Ideenschöpfer des Homunkulus, doch seine durchaus praktisch gemeinte Rezeptur ist grundlegend für die alchemistischen Versuche dieses Menschlein²²¹ herzustellen. Dabei ist die Abkehr vom natürlichen Zeugungsprozess und der Verzicht auf göttlichen Beistand charakteristisch für die Homunkulusherstellung. Da die einzelnen Abläufe immer wieder anders beschrieben werden und Paracelsus' Rezept²²² hier nicht noch ein weiteres Mal zitiert werden soll, wird die satirische Dichtung Robert Hamerlings hier die Eigenheiten des Homunkulus literarisch veranschaulichen.

Der Geburtsort des Homunkulus ist das alchemistische Laboratorium, die Verbindung zur Erde, wie sie Alraune oder Golem vorweisen, ist gekappt.

*„Und Magisters, welcher eben
Nach unsäglichem Bemühen
Mit den Mitteln der Chemie nur
Aus den ersten Elementen
Dargestellt und hergestellt ihn,
Zum Triumph der Wissenschaft.“²²³*

Die verschiedenen organischen Ingredienzien werden vom Menschen gemischt und bearbeitet, ohne den Schöpfungsmythos zu simulieren. Vielmehr tritt hier der Glaube an das Verständnis aller natürlichen Vorgänge offen zutage und mehr denn je fühlt sich der Mensch als Schöpfer:

*„Wie verfielst du drauf, mein Lieber
Mich, just mich zu produziren?
,Lieber, herrlicher Erzeugter!
Gab zur Antwort der Gefragte;
,Ganz natürliches Ergebnis
Fortgeschritt'ner Wissenschaften*

²²⁰ In der griechischen Fassung des pseudoklementinischen Romans von Clemens Romanus, den *Homilien* (um 250 n. Chr.), tritt Simon Magus als Gegenspieler Petrus' auf und rühmt sich, einen Menschen aus Luft gefertigt zu haben. Vgl. Scholem ⁸1995, S. 226.

²²¹ Der Begriff *homunculus* ist die Verkleinerungsform des Wortes *homo* (lat. „Mensch“) und wird bei Paracelsus erstmalig als Bezeichnung für den künstlich geschaffenen Menschen verwendet.

²²² Vgl. Paracelsus ²1991, S. 62.

²²³ Robert Hamerling: *Homunculus* ⁵1889, S. 1.

*Bist du! Wissen, Freund, ist Können!
Dich zu machen, an der Zeit war's,
Wie es niemals noch gewesen,
Und wir thaten's, weil wir's konnten,
Weil wir wußten, weil wir glaubten,
Daß wir's könnten. Und so wardst du!*²²⁴

Dabei wird nicht davon ausgegangen, gottgleich agieren zu können, denn Homunkulus ist nie als vollständiger Mensch gedacht. Ihm werden zwar überragende geistige Fähigkeiten nachgesagt, analog zu den überragenden geistigen Kenntnissen seines Schöpfers; in der Körperlichkeit ist ein gewisser Mangel allerdings vorprogrammiert:

*„Geistig ist er baß gerathen:
Nur was Kraftmaß, Säftemischung,
Konstitution des Leibes,
Was Gemüth, was Stimmung anlangt,
Nun, da hapert's. Sonderbar ist's,
Daß bei diesem ganz erweislich
Materiell-erzeugten, chemisch-
Construirten Lebewesen
Just das Leiblich-Materielle,
Das Natürliche verschrumpft ist,
Geist und Intellekt dagegen
Ueppig sind in's Kraut geschossen.*²²⁵

Bei Hamerling gelingt die körperliche Vollendung nur durch die Einpflanzung des unfertigen Wesens in einen weiblichen Körper, der es austrägt. Auch wenn der weibliche Part der Fortpflanzung zugunsten der Intelligenz des Wesens grundsätzlich vermieden werden sollte,²²⁶ bleibt dem Gelehrten nichts anderes übrig, als dessen Unumgänglichkeit einzusehen. Wie der Homunculus Goethes fühlt sich das künstliche Wesen mit seiner körperlichen Unzulänglichkeit nicht wohl. Auch wenn der Verdacht naheliegt, dass die Homunkuluszeugung ein frauenfeindliches Prinzip ist – immerhin ersetzt Paracelsus den weiblichen Uterus durch verfaulten Pferdemist – liegt der Fokus wohl eher auf dem demiurgischen Gedanken der schöpferischen Kraft. Dass die Homunkulusherstellung im Kontext der ähnlich gelagerten faustischen Sehnsüchte auftaucht, ist also nur konsequent.

Bei Hamerling ist die Homunkulusherstellung eindeutig alchemistisch konnotiert,

²²⁴ Robert Hamerling: Homunculus ⁵1889, S. 5.

²²⁵ Robert Hamerling: Homunculus ⁵1889, S. 12.

²²⁶ Der weibliche Anteil der natürlichen Fortpflanzung ist nicht nur der des Behältnisses für den Embryo, zugleich sollte die geistige Komponente des Menschleins ohne weibliche Einflüsse stärker ausgeprägt werden. Vgl. Drux: Homunculus oder Leben aus der Retorte. In: Görner 2005, S. 97.

wobei das so erschaffene Wesen selbst auf die Überholtheit dieser Zielsetzung hinweist:

„Fuhr der Kleine fort, »wie kam dir
Denn so eigentlich der Einfall
M i c h , just mich zu fabriziren?
Warum hast du denn nicht lieber
Dich auf Alchemie geworfen?
Leute giebt es ja genug schon!
Besser hätte deine Mühen
Dir gelohnt ein goldner Klumpen.
(Apropos, wie steht das Agio?)
Gold, mein Lieber, das rentirt sich;
Alles andere ist Chimäre.
Bist ein Idealist, ein Schwärmer!“²²⁷

Homunkulus ist, wie auch die Alraune, vergleichsweise wenig rezipiert worden. Eine satirische Verarbeitung findet sich bei Karl Leberecht Immermann²²⁸. Verstärkt ist der Homunkulus jedoch bei den Phantasten des 20. Jahrhunderts zu finden, so bei William Somerset Maugham²²⁹, Rudolf Hawel²³⁰ und Carl Maria Klob²³¹. Auch in der modernen Belletristik hat der Homunkulus einen Platz, so zum Beispiel in einem Kinderbuch Cornelia Funke²³² und als literarische Anspielung bei Walter Moers²³³.

Im Laufe der Rezeption löst sich die Idee zusehends vom alchemistisch-mystischen Kontext und folgt den Fortschritten in der naturwissenschaftlichen Forschung. Bei Goethe ist Homunculus noch ein Geschöpf verschiedener Einflüsse: Die alchemistische Herstellungsweise ist offensichtlich, die Symbolisierung der „Gesetzmäßigkeit allen Werdens“²³⁴ erkennbar. Zudem hat Wilhelm Hertz²³⁵ glaubhaft dargelegt, dass Goethe von der synthetischen Herstellung von Harnstoff durch Friedrich Wöhler wusste und diese in der endgültigen Version der Homunculus-Episode verarbeitete. Robert Hamerling spielt auf die Darwinsche Evolutionstheorie²³⁶ an, entwickelt seinen ‚Homunkel‘ aber zum Handlungsträger einer Geschichte weiter, in welcher „Technikeuphorie und Profitsucht der

²²⁷ Robert Hamerling: *Homunculus* ⁵1889, S. 3f.

²²⁸ Karl Leberecht Immermann: *Münchhausen* (1838/39)

²²⁹ William Somerset Maugham: *The Magician* (1908)

²³⁰ Rudolf Hawel: *Im Reich der Homunkuliden* (1910)

²³¹ Carl Maria Klob: *Homunculus* (1919)

²³² Cornelia Funke: *Drachenreiter* (1997)

²³³ Walter Moers: *Die Stadt der Träumenden Bücher* (2004). Der Bösewicht, welcher der Schattenkönig genannt wird, heißt Homunkoloss. Er trägt zudem Züge von Frankensteins Monster in Hinsicht auf seine Herstellung und zeigt Parallelen zur Wortmystik, die dem Golemmotiv zugehörig ist.

²³⁴ Drux: *Homunculus oder Leben aus der Retorte*. In: Görner 2005, S. 103.

²³⁵ Vgl. Hertz 1913.

²³⁶ Die Evolutionstheorie wurde erstmals 1859 von Charles Darwin: *On the Origin of Species* vorgestellt.

Gründerzeit“²³⁷ angeprangert wird. Mit den wissenschaftlichen Fortschritten bezüglich der praktizierten Aufhebung des natürlichen Zeugungsprozesses verändert sich auch die Rezeption des Homunkulus. Als frühe Science-Fiction-Schreckensvision muss Aldous Huxleys *Schöne neue Welt* von 1932 genannt werden. Sein Szenario der Menschengzucht ist ein Meilenstein der phantastischen Literatur.

Die Homunkuluszucht in ihrer eigentlichen Bedeutung, Menschen außerhalb des weiblichen Körpers zu erzeugen,²³⁸ ist dank In-Vitro-Fertilisation längst verwirklicht worden und ein Ende des Bemühens um einen vollständigen Verzicht der natürlichen Gebärmutter ist nicht abzusehen. Die kommenden literarischen Homunkulusbearbeitungen werden sich also weniger mit den Rezepten zur Erschaffung, als mit den Auswirkungen dieser Geschöpfe beschäftigen können. Wie kein anderer künstlicher Mensch geht der Homunkulusmythos mit der Zeit und kann als kulturgeschichtliches Vorspiel heutiger und morgiger Humangenetik und Fortpflanzungsmedizin gelesen werden.

3.1.5 Frankensteins Monster

Einen besonderen Status unter den wissenschaftlich hergestellten Geschöpfen hat Frankensteins Monster²³⁹. Im Gegensatz zu den artverwandten Homunkuli wird hier der Zeugungsakt nicht modifiziert, sondern verdreht: aus Leichenteilen zusammengeflickt beginnt es seine Existenz erst nach dem Tod. Es hat eine ausgeprägte Körperlichkeit und besticht nicht selten durch physische Übermacht, wohingegen dem Homunkulus eine geistige Überlegenheit eigen ist. Die namentliche Bindung an seinen Schöpfer, den Wissenschaftler Dr. Frankenstein, ist dabei beachtlich: Es gibt keinen übergeordneten Begriff für diese Art des künstlichen Menschen – er ist einmalig. Die Ähnlichkeit der Herstellung von Frankensteins Monster zum kulturgeschichtlich wesentlich älteren Golem ist auffällig: Hier hat der Gottkomplex des Schöpfers den göttlichen Hauch durch ein nicht näher bezeichnetes „Lebensinstrumentarium“²⁴⁰ ersetzt und erzielt somit eine Art morbiden Golem: vorgefertigt, grobschlächtig, dienend und gefährlich in seiner körperlichen Übermacht.

²³⁷ Drux: Homunculus oder Leben aus der Retorte. In: Görner 2005, S. 100.

²³⁸ Vgl. Drux: Homunculus oder Leben aus der Retorte. In: Görner 2005, S. 102.

²³⁹ Mary Shelley: *Frankenstein or The Modern Prometheus* (1818)

²⁴⁰ Mary Shelley: *Frankenstein* 2006, S. 47.

Im Gegensatz zu den anderen literarischen Varianten des künstlichen Menschen bleibt Frankensteins Monster unverändert und wird literarisch lediglich in der Trivilliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts wieder aufgenommen.²⁴¹ Vielmehr avancierte die Figur durch die zahlreichen filmischen Adaptionen zur Trashfigur des Genres.

3.1.6 Der Golem

Auch der Golem ist ein künstlicher Mensch, bildet bei der Betrachtung der bisherigen Kriterien jedoch eine eigene Art: Ähnlich wie Frankensteins Monster ist die Kreatur stark an seinen Schöpfer gebunden und wird häufig in der beliebten Prager Sage als *Der Golem des Rabbi Löw* bezeichnet. Er wird zum Zwecke des Dienens erschaffen und trägt somit die Motivation der Automateherstellung in sich. Seine ‚Geburt‘ erfolgt mit kabbalistischem Wissen um Natur und Elemente, welches seit dem 10. Jahrhundert auch Alchimisten beeinflusst hat²⁴² – somit weist er eine Verwandtschaft zum Homunkulus auf. Anders aber als die alchemistischen Geschöpfe, Frankensteins Monster und technischen Automate braucht der Golem einen vorgefertigten Körper und magischen Beistand zum Leben. Er steht somit den belebten Bildnissen am nächsten.

Der Golem hat seinen Ursprung im jüdischen Glauben, im Talmud²⁴³. In der mittelalterlichen Kabbala ist die hohe Verwandtschaft der Golemsage zum Schöpfungsmythos erkennbar. Das hebräische Wort *golem* ist nur an einer Stelle der Bibel²⁴⁴ zu finden und wird mit *Ungestaltetes, Unfertiges, Unbeseeltes* übersetzt. In der talmudischen Auslegung des *Maasse Bereschith* („Werke des Anfangs“) wird *golem* für die Beschreibung Adams vor seiner Menschwerdung verwendet.²⁴⁵ Da ihm der göttliche Hauch zum Leben fehlt, was gleichbedeutend mit seiner Fähigkeit zum Sprechen ist,²⁴⁶ wird *golem* schon hier mit dem Motiv der Stummheit verbunden. Dieses Manko behält die vom Menschen geschaffene Gestalt aus Lehm: Der Golem

²⁴¹ Vgl. Christadler: Frankenstein oder Der moderne Prometheus. In: Lexikon der Weltliteratur 2 (1980), S. 335

²⁴² Vgl. Singer 2001, S. 44.

²⁴³ „Talmud (Thalmud, »Studium, Lehre, Belehrung«), die Hauptquelle des rabbinischen Judentums, das bändereiche Schriftdenkmal aus den ersten fünf Jahrhunderten n. Chr., das den gesamten religionsgesetzlichen Stoff der jüdischen Tradition, nicht systematisch geordnet, sondern in ausführlichen freien Diskussionen, mit erbaulichen Betrachtungen, Parabeln, Legenden, historischen und medizinischen Themen u. a. vermischt, enthält.“ [Talmud. In: Meyers Großes Konversations-Lexikon 19 (1909), S. 298.]

²⁴⁴ Psalm 139,16: „Du sahst mich schon fertig, als ich noch ungeformt [„golem“] war. [...]“

²⁴⁵ Vgl. Mayer 1975, S. 10f.

²⁴⁶ Vgl. Mayer 1975, S. 13.

wird durch ein sprachmagisches Ritual erweckt und kann selbst nicht sprechen; er bleibt immer unfertig, unbeseelt – trotz seiner körperlich übermenschlichen Kräfte. Der Golem als Werk der frommen Rabbis ist somit von geringerer Qualität als Gottes Werk: der Mensch.²⁴⁷ Der göttliche Beistand, den die Rabbis benötigen, ist kein Lebenshauch wie ihn Adam empfing; der Golem wird niemals Mensch. Er ist grobschlächtig, stumm und führt seine Knechtschaft aus.

„Der Golemstoff erweist sich als literarisch ausserordentlich potent.“²⁴⁸ Seine Verarbeitung knüpft direkt an die talmudischen Auslegungen²⁴⁹ und die daraus entstandenen Sagen an. Eine Trennung der einzelnen Genres ist nicht immer gegeben²⁵⁰ und muss der Erforschung der einzelnen Werke überlassen werden. Unabhängig davon lassen sich verschiedene Ausprägungen des Sagenstoffes erkennen, welche in die belletristischen Verarbeitungen eingegangen sind.

In der Überschneidung von jüdischen Schöpfungsmythen und kabbalistischen Quellen mit ihren Ursprüngen in talmudischer Zeit ist die Bezeichnung *Golem* für die von Menschen geschaffene Kreatur erstmals im Wirken der deutschen Chassidim²⁵¹ des 12. Jahrhunderts zu finden. Im 14.–17. Jahrhundert gibt es bereits etliche Versionen der Golemsage²⁵² sowie Rezepte zur Erschaffung eines solchen Geschöpfes.²⁵³ Diese Rezepte sind allerdings nicht, wie viele der alchemistischen Laborversuche, als praktische Anleitung gedacht; vielmehr erscheint der mittelalterliche Golem in einer Strömung „zunehmende[r] Vergeistigung der Schöpfungsmystik“²⁵⁴ und das sprachmagische Ritual rückt in den Vordergrund der Betrachtungen der deutschen Chassidim, deren gedanklicher Einfluss sich auf viele

²⁴⁷ Vgl. Mensch, *Der künstliche*. In: *Motive der Weltliteratur* (⁴1992), S. 513.

²⁴⁸ Mayer 1975, S. 8.

²⁴⁹ In *Sanhedrin 65b* findet sich die Doppellegende von der Erschaffung eines künstlichen Menschen und eines Sabbathkalbs. Auch hier steht das Motiv der Stummheit klar im Vordergrund, da der Golem anhand dessen identifiziert und wieder zu Staub verwandelt wird. Vgl. Mayer 1975, S. 14f.

²⁵⁰ Mayer weist im Vorwort darauf hin, dass es ein schlecht zu trennendes Nebeneinander verschiedener literarischer Strömungen gebe, welche die Golemsage verwenden. Vgl. Mayer 1975, S. 8.

²⁵¹ Der Begriff deutscher Chassidismus ist abgeleitet vom Namen Jehuda ben Samuel he-Chasid. Als dessen berühmtester Schüler gilt Eleasar von Worms († 1238), welcher den *Jejira*-Kommentar (um 1200) verfasste, der das Wort *Golem* für den künstlichen Menschen aus Lehm erstmalig verwendet.

²⁵² Z. B. Jacob Emden: *Sche'elot Javez* (18. Jh.), Johann Jacob Schudt: *Jüdische Merkwürdigkeiten* (1714)

²⁵³ Herstellungsanweisungen finden sich vor allem im Anhang mittelalterlicher *Jejira*-Kommentare. Die *Sefer Jejira* („Buch der Schöpfung“) selbst ist wesentlich älteren Datums (zw. 1. u. 3. Jh. n. Chr.). In ihr werden die zehn *Sefirot* („Urzahlen“) und die 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets besprochen. Die *Sefer Jejira* ist somit ein erstes systematisches Dokument über die mythische Beziehung zwischen Schöpfung und Sprache. Vgl. Scholem ⁸1995, S. 220.

²⁵⁴ Mayer 1975, S. 16.

europäische Länder ausbreitet. In diese sprachmagische Deutung gehört auch die Entwicklung des Emethmotives, welches fester Bestandteil der Golemrezeption geworden ist. Dabei wird das hebräische Wort *emeth* („Wahrheit“) auf die Stirn des Golems gezeichnet. Indem der erste Buchstabe *aleph* ausgewischt wird, verbleibt das Wort *meth* („tot“) und der Golem zerfällt wieder zu Erde.²⁵⁵ Die Symbolisierung und die Hervorhebung des Ritualcharakters bleiben für die Gestalt des Golems unergiebig, er bekommt keinen Handlungsspielraum, denn auf die Beschreibung seiner Erschaffung folgt direkt die seiner Reduktion.

Verwendungshinweise für einen Golem finden sich erst im ausgehenden Mittelalter, als die Legendenbildung unter Zuhilfenahme berühmter Persönlichkeiten vorangestrebt wird und sich der Golemstoff mit der Vorstellung von Automaten mischt, welche zu jener Zeit ähnlich phantastisch angemetet haben dürften. Das Knechtschaftsmotiv tritt hier erstmalig beim Golem auf.²⁵⁶ Einer der Ersten, welchem ein stummer Diener angedichtet wurde, war Rabbi Samuel ben Qalonymus he-Chasid, dessen Sohn der Begründer der deutschen Chassidim war.²⁵⁷ Dem spanischen Philosophen Salomon ben Jehuda ibn Gabirol²⁵⁸ wurde gar eine weibliche Golem als Dienerin nachgesagt, welche sich bei genauerem Hinsehen allerdings als Automat entpuppte.²⁵⁹

Als im 16. Jahrhundert die Geheimlehren der Kabbala auch durch christliche Gelehrte²⁶⁰ ausgedeutet werden, wird der Golem allmählich zur davon isolierten Sage rezipiert. Der symbolische Zug wird zugunsten einer Gefährlichkeit der Figur vernachlässigt.²⁶¹ Diese Strömung der Sage manifestiert sich im 17. Jahrhundert an der Legende um den Chelmer Rabbi Elijah Baalschem, welchem die Herstellung eines Golems nachgesagt wird.²⁶² Das Emethmotiv ist hier bestimmend für den Handlungsverlauf, denn aufgrund des beständigen Wachstums des Golems erreicht

²⁵⁵ Erstaunlich ist, dass in den frühen Überlieferungen dieses Motivs, die vom Propheten Jeremia und dessen Sohn Ben Sira handeln, der Golem selbst den Buchstaben austreicht, weil er sich selbst als Gotteslästerung ansieht. Hier treten zwei ungewöhnliche Eigenschaften des Golem auf: Er trifft eine selbstständige Entscheidung und er spricht. Vgl. Scholem⁸1995, S. 233–235.

²⁵⁶ Vgl. Rosenfeld 1934, S. 17f.

²⁵⁷ Vgl. Scholem⁸1995, S. 253f.

²⁵⁸ Salomon ben Jehuda ibn Gabirol (um 1020–um 1070) jüdischer Philosoph und religiöser Dichter.

²⁵⁹ Vgl. Mayer 1975, S. 21 u. Scholem⁸1995, S. 254.

²⁶⁰ Z. B. Johannes Reuchlin: *De verbo mirifico* (1494), *De arte cabbalistica* (1517)

²⁶¹ Zu der physischen Übermenschlichkeit gehört auch das im Barock hinzugefügte Motiv des unaufhörlichen Wachstums, welches eine Gefahr für Schöpfer und Umwelt in sich birgt. Vgl. Mayer 1975, S. 28.

²⁶² Elijah Baalschem (1514–1583). Die erste schriftliche Fassung dieser polnischen Sage stammt von Christoph Arnoldus, dessen lateinischer Brief im Anhang von Johann Christoph Wagenseil: *Hoc est liber Mischnicus de uxore adulterii suspecta* (1674) veröffentlicht wurde. Dabei handelt es sich um die lateinische Übersetzung des Talmud-Buches *Sota*.

der Rabbi die Stirn seines Geschöpfes bald nicht mehr und als es ihm mit einem Trick doch noch gelingt, wird er unter den zusammenstürzenden Lehm Massen begraben.²⁶³ Die Gefährlichkeit des Golems wird nun zu einem wesentlichen Zug und – damit einhergehend – beginnt sich eine Aura des Unheimlichen um die Figur zu spinnen.

Im deutschen Sprachraum gibt Jacob Grimm²⁶⁴ mit seiner Erzählung der im polnischen Judentum überlieferten Sage den Anstoß zur Aufnahme des Golemmotivs in die literarische Bearbeitung. Die sich bis dahin im Motiv des Golems zusammengeschlossenen Themen – die magischen Naturkräfte, das Furchterregende, das Unkontrollierbare, das Wortspiel des Emethmotives und die Sprachlosigkeit – machen den Golem zu einer beliebten Figur der Romantiker. So findet man sie im 19. Jahrhundert bei Achim von Arnim²⁶⁵, Clemens Brentano²⁶⁶ und E. T. A. Hoffmann²⁶⁷.

Das Motiv des aus Lehm gefertigten Geschöpfes wird schon bald danach modifiziert und fungiert bei Otto von Skepsgardh²⁶⁸, Anette von Droste-Hülshoff²⁶⁹, Theodor Storm²⁷⁰ und Leopold Kompert²⁷¹ als Scheinexistenz, die sich hinter dem Begriff des Golems verbirgt. Von dort aus „ist der Weg nicht weit zum Gebrauch des Wortes Golem als Bild, Begriff, Gleichnis oder des ganzen Golemkomplexes als Motiv.“²⁷² Diese Betrachtungsweise hat im 20. Jahrhundert erheblichen Einfluss auf das Schaffen der phantastischen Autoren.

Eine weitere Hauptströmung des Golemmotivs entwickelt sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts²⁷³ und erfreut sich bis in die Neuzeit großer Beliebtheit. Durch die Aufnahme in die Prager Sammlung jüdischer Legenden *Sippurim* verbreitet sich die

²⁶³ Vgl. Scholem ⁸1995, S. 255f.

²⁶⁴ Jacob Grimm: *Entstehung der Verlagspoesie* (1808). Grimm greift auf Johann Jacob Schudt und die zuvor in der *Zeitung für Einsiedler* (herausgegeben von Achim von Arnim, unter Mitarbeit von Clemens Brentano und den Gebrüder Grimm) veröffentlichte polnische Version von 1808 zurück.

²⁶⁵ Achim von Arnim: *Isabella von Ägypten. Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe* (1812)

²⁶⁶ Clemens Brentano: *Erklärung der sogenannten Golem in der Rabbinischen Kabbala* (1814)

²⁶⁷ E. T. A. Hoffmann: *Die Geheimnisse* (1822)

²⁶⁸ Otto von Skepsgardh: *Überflüssiger Anhang*. In: *Drei Vorreden, Rosen und Golem-Tieck* (1844)

²⁶⁹ Anette von Droste-Hülshoff: *Die Golems* (1844)

²⁷⁰ Theodor Storm: *Ein Golem* (1851)

²⁷¹ Leopold Kompert: *Der Golem* (1882)

²⁷² Rosenfeld 1934, S. 171.

²⁷³ Erste schriftliche Fixierungen dieser Variante finden sich bei Daniel Uffo Horn: *Der Rabbi von Prag* (Drama: 1837, Novelle: 1842) und Berthold Auerbach: *Spinoza. Ein historischer Roman* (1837).

Legende vom Rabbi Löw²⁷⁴, welcher den Golem erschaffen haben soll. Im Mittelpunkt des Stoffes steht nun die Funktion des Geschaffenen als Waffe im Kampf gegen die Ritualmordlügen der Christen.²⁷⁵ Der Gefahr entsteht nicht mehr aufgrund des unendlichen Wachstum des Geschöpfes, sondern in der Zerstörungswut des Golems, die vom Rabbi durch eine Änderung seines gewirkten Zaubers abgewendet werden muss.²⁷⁶

Durch die Bindung der Golemlegende an den Rabbi Löw und die Stadt Prag wird sie ihres ursprünglichen Alters beraubt und ins 16. Jahrhundert verpflanzt.²⁷⁷ In ihrer weiteren literarischen Bearbeitung wird der Golem durch Friedrich Hebbel²⁷⁸ mit dem historischen Kaiser Rudolf II.²⁷⁹ verknüpft und verstärkt seinen legendenhaften Charakter. Das ausgeprägte Interesse des Kaisers an Alchemie und das historisch belegte Treffen zwischen ihm und Rabbi Löw²⁸⁰ untermauern die Einbindung des Golems in die Prager Legenden. „Das magische Prag Rudolfs II. [führt] zu einer neuen Sichtweise von Rabbi Löw und Prag, die – so erfunden sie auch sein mag – den ‚wahren Rabbi Löw‘ längst überdeckt hat.“²⁸¹ Auch Kai Meyer macht sich diese Verbindungen zunutze, um seinen Golem im historischen Hintergrund seines Romans *Der Schattenesser* zu verankern.

Im Gegensatz zur Legende um den Chelmer Rabbiner Elijahu Baalschem ist es nicht das unaufhörliche Wachstum des Golems, sondern ein Wutausbruch, den Rabbi Löw unterbinden muss. Auch geht die Sage für den Schöpfer Löw glimpflicher aus als für den Chelmer Rabbi, welcher unter den Lehm Massen begraben wird. Ätiologisch wird in dieser entschärften Version der Sage das doppelte Sabbathgebet der

²⁷⁴ Jehuda Löwe ben Bezalel, bekannt als Rabbi Löw, (zw. 1512 u. 1525–1609) war Talmudist, Prediger und Philosoph in Prag. Obwohl ihm selbst keine kabbalistisch-mythische Neigung nachgewiesen werden kann, sind seine Schriften im Nachhinein in dieser Art gedeutet worden. Vgl. Mayer 1975, S. 30–32.

²⁷⁵ Den Juden wurde im Laufe ihrer Geschichte des Öfteren vorgeworfen, dass sie in ihren geheimen Ritualen Kinder opferten. Der Golem sollte vor dem Pessachfest durch die Straßen der Judenstadt gehen und kontrollieren, ob auch kein Christ ein totes Kind in der Stadt ablegte, um die Juden zu bezichtigen und ein Pogrom auszulösen.

²⁷⁶ Z. B. bei Gustav Philippson: *Der Golem* (1841), Abraham Tendlauer: *Der Golem des Hoch-Rabbi-Löw* (1842), Leopold Weisel: *Galerie der Sipurim* (1847), Moritz Bermann: *Die Legende vom Golem* (1883)

²⁷⁷ In dieser Tradition steht auch die Geschichte *The Golem* (1969) von Isaac Bashevis Singer.

²⁷⁸ Friedrich Hebbel: Textbuch zu Anton Grigorjewitsch Rubinsteins Oper *Der Steinwurf* (1858)

²⁷⁹ Rudolf II (1552–1612) war von 1576–1612 Kaiser des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation. Er interessierte sich für die Wissenschaft und Künste seiner Zeit und lebte zurückgezogen auf dem Prager Hradschin. Dort ließ er einen Alchemisten-Turm erbauen und beschäftigte viele Alchemisten seiner Zeit. Vgl. Davidowicz 2009, S. 243f. und Paulus: Rudolph II. In: *Alchemie* (1998), S. 309.

²⁸⁰ Davidowicz 2009, S. 228f.

²⁸¹ Davidowicz 2009, S. 245.

Altneusynagoge erklärt: Als der Rabbi Löw eines Sabbaths vergaß, den *Schem*²⁸² aus dem Mund des Golems zu nehmen, wütete das Geschöpf durch das Getto und der Rabbi musste den Sabbathgesang unterbrechen, um sein Versäumnis nachzuholen. Im Anschluss daran wurde der Gesang neu angestimmt und die Tradition des doppelten Sabbathpsalms blieb in der Prager Gemeinde erhalten.²⁸³ Das Spannungsverhältnis zwischen Geschöpf und Schöpfer, welches Hauptaugenmerk der Chelmer Sage ist, rückt zugunsten des Golemaufstandes in den Hintergrund. Der Golem des Rabbi Löw ist auch nicht völlig zerstört worden, sondern wird der stets aktuell gehaltenen Prager Legenden nach auf dem Dachboden der Altneusynagoge aufbewahrt – zwischen Gebetsbüchern, Gebetsmänteln und allerlei anderem heiligen Gerümpel soll dort der Golem als jüdisches Werkzeug in einer unzugänglichen Kammer verwahrt sein.²⁸⁴ Der Gedanke dieser Aufbewahrung ist essenziell für die Einbindung des Golems in Kai Meyers Roman *Der Schattenesser*, welcher 1620, also elf Jahre nach dem Tod des Rabbiners Löw, spielt.

Um die Wende zum 20. Jahrhundert treten psychologische Betrachtungen in den Vordergrund der Geschichten: zum einen der Hochmut des Schöpfers²⁸⁵ und zum anderen das Streben des Geschöpfes nach einer Seele²⁸⁶. Dazu kommt eine weitere einflussreiche Quelle: das zunächst anonym erschienene *Volksbuch*²⁸⁷, in welchem der Golem erstmals positiv dargestellt wird. „Obgleich als literarische Fiktion verfasst, erfüllt dieses Volksbuch im Laufe des 20. Jahrhunderts durchaus die Funktion einer

²⁸² Das Schemmotiv, welches das Emethmotiv ersetzte, geht auf mittelalterliche jüdische Sagen zurück, bei denen Verstorbenen Pergamentstreifen mit dem Namen Gottes unter die Zunge gelegt oder in den rechten Arm genäht wurden, um sie zu einem Scheinleben zu erwecken. Vgl. Scholem⁸ 1995, S. 237. In der Golemsage taucht das Schemmotiv als ein dem Golem in den Mund gelegter Zettel im Zusammenhang mit der Legende um Elijahu Baalschem bei Jakob Grimm auf. Vgl. Mayer 1975, S. 27f.

²⁸³ Vgl. Mayer 1975, S. 34.

²⁸⁴ Der Journalist Egon Erwin Kisch schickt seinen Ich Erzähler in der Geschichte *Den Golem wiederzuerwecken* (1934) auf die Suche nach den Überresten des Golems in die nur von außen begehbbare Dachkammer – ohne Erfolg. Doch wird die Existenz dessen nicht ausgeschlossen, vielmehr wird das Geheimnis um den Dachboden und den angeblichen Verbleib des Golems gewahrt.

²⁸⁵ Z. B. bei Ludwig Kalisch: *Die Geschichte von dem Golem* (1872), Detlev von Liliencron: *Bunte Beute* (1898), Walther Rathenau: *Rabbi Eliesers Weib* (1902)

²⁸⁶ Z. B. bei Rudolf Lothar: *Der Golem. Phantasien und Historien* (1899), Auguste Hauschner: *Der Tod des Löwen* (1916), Carl Baron von Torresani: *Der Diener* (1904)

²⁸⁷ Als Autor gilt heute der aus Polen stammende Rabbiner Jehuda Judel Rosenberg (1859–1935), der es unter dem Titel *Nifla'ot Maharal mi-Prag* („Wundertaten des Rabbi Löw“) (1909) in hebräischer und jiddischer Sprache veröffentlichte. Er behauptete, dass es Isaak Ben Samson Katz († 1624), der Schwiegersohn von Rabbi Löw, verfasst hätte und es lange Zeit in der Bibliothek von Metz, die es im Übrigen nicht gab, unerkannt verstaubt sei. Aufgrund des Erfolges dieser Legendensammlung wurde die Echtheit zunächst nicht angezweifelt. Vgl. Davidowicz 2009, S. 231f.

stofflichen Quelle.²⁸⁸ Was bei Hebbel schon angespielt wurde, greifen Chajim Bloch²⁸⁹ in seiner Übersetzung des *Volksbuches* und Johannes Hess²⁹⁰ auf: Sie nehmen dem Golem seine Wut auf den Schöpfer und gestehen ihm die „Rolle eines nationalen Retters“²⁹¹ zu. Dass das *Volksbuch* nicht das zeitgeschichtliche Dokument ist, für welches es ausgegeben wird, mindert den Erfolg keineswegs. Das *Volksbuch* ist ein Teil der Golemtradition, der „so viele Schriftsteller und Kritiker inspirierte, dass [seine] literaturgeschichtliche Funktion schwerer wiegt als [sein] Mangel an Echtheit.“²⁹²

Ferdinand Lion²⁹³ nähert seine Golemgestalt einem anderen literarischen Motiv an – Ahasvers, dem Ewigen Juden²⁹⁴. Gustav Meyrink²⁹⁵ setzt diesen Gedanken fort und symbolisiert den Golem zur Verkörperung des gesamten Prager Judentums. Meyrink beeinflusst die Wahrnehmung des Motivs erheblich und so wird im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts die symbolische Aufarbeitung des Golems vorangetrieben. Jorge Luis Borges²⁹⁶, John Hollander²⁹⁷ und Paul Celan²⁹⁸ verdichten „die meditative Stoffverarbeitung zum Problem des Schöpfungsprozesses, der Funktion des Wortes und der Sprache.“²⁹⁹

Eine dritte zeitliche Übertragung erlebt das Golemmotiv bei Egon Erwin Kisch³⁰⁰ und Friedrich Torberg³⁰¹, welche die Figur in ihre eigene Gegenwart übertragen. Zudem haben sie Elemente aus dem Volksbuch Chajim Blochs übernommen – von denen sich auch Kai Meyer für seine Geschichte um Werden und Wirken des Golems

²⁸⁸ Mayer 1975, S. 8.

²⁸⁹ Chajim Bloch: *Der Prager Golem von seiner »Geburt« bis zu seinem Tod* (1919). In der Tradition des Buches von Bloch mit Akzent auf der Retterfunktion stehen auch David Meltzer: *The Golem Wheel* (1967), Abraham Rothberg: *The Sword of the Golem* (1970) u. Frank Zwillinger: *Maharal* (1973).

²⁹⁰ Johannes Hess: *Der Rabbiner von Prag (Reb Löb). Kabbalistisches Drama in vier Akten* (1914)

²⁹¹ Golem. In: *Stoffe der Weltliteratur* (⁹1998), S. 266.

²⁹² Mayer 1975, S. 37f.

²⁹³ Ferdinand Lion: *Der Golem* (1926) (Textbeitrag zur gleichnamigen Oper)

²⁹⁴ Der Ewige Jude ist eine Figur aus christlichen Legenden des 13. Jahrhunderts. Ein Mensch unbekannter Herkunft verspottet darin Jesus Christus auf dessen Weg zur Kreuzigung. Jesus verflucht ihn daraufhin, dass er bis zur Wiederkunft Christi unsterblich durch die Welt wandern müsse. Das anonyme deutschsprachige *Volksbuch vom Ewigen Juden* (1602) macht aus dem verfluchten Menschen einen Juden und gibt ihm den Namen Ahasver. Diese Variante des ewig durch die Zeit wandernden Juden verbreitete sich in ganz Europa und ging unter verschiedenen Namen in die Volkssagen ein. Sie ist seither ein Motiv in Literatur, Kunst und Musik. Vgl. Ahasver. In: *Stoffe der Weltliteratur* (⁹1998), S. 16–22.

²⁹⁵ Gustav Meyrink: *Der Golem* (1915)

²⁹⁶ Jorge Luis Borges: *El Golem* (1985)

²⁹⁷ John Hollander – Letter to Jorge Luis Borges: *A Propos of the Golem* (1971)

²⁹⁸ Paul Celan: *Einem, der vor der Tür stand* (1964)

²⁹⁹ Golem. In: *Stoffe der Weltliteratur* (⁹1998), S. 267.

³⁰⁰ Egon Erwin Kisch: *Dem Golem auf der Spur* (1925), *Den Golem wiederzuerwecken* (1934)

³⁰¹ Friedrich Torberg: *Golems Wiederkehr* (1968)

inspirieren ließ. Dazu gehört die Aufteilung der Elemente auf die drei Schaffenden – des Rabbis und seiner beiden Schüler – während der Golem selbst das vierte Element – Erde – verkörpert. Meyer ist nicht der einzige moderne Autor, der sich der Figur des Golems annahm: Mirjam Pressler³⁰² verarbeitet die Legende in ihrem Kinderbuch *Golem, stiller Bruder*, Jonathan Stroud³⁰³ webt ihn in seine Fantasywelt ein und auch in einem von Terry Pratchetts³⁰⁴ Scheibenwelt-Romanen spielen Golems eine zentrale Rolle. Bei Stanisław Lem³⁰⁵ trägt ein Supercomputer den titelgebenden Namen *Golem XIV*. Bei den Letztgenannten ist eine Ablösung der Golemfigur von ihrem handlungstragenden Stoff erkennbar. Die traditionellen Abläufe werden in der modernen Phantastik zusehends isoliert und so ist auch in Kai Meyers *Der Schattenesser* die Handlung des Golemstoffes zwar präsentiert, aber nicht erzählt. Der Golem ist bei Meyer lediglich ein Nebenmotiv, welches am Rande der Haupthandlungsebene fungiert. Aus diesem Grund wird der Golem in dieser intertextuellen Untersuchung als Motiv und nicht als Stoff behandelt.

3.1.7 Zusammenfassung: Künstliche Menschen in der Phantastik

Die Übergänge zwischen den einzelnen Spezies künstlicher Menschen sind zuweilen fließend, da sie auseinander hervorgegangen sind. So ist beispielsweise der Einfluss der Golemherstellung auf die Produktion von Frankensteins Monster offensichtlich. Im alchemistischen Komplex³⁰⁶ lässt sich die Verwandtschaft von Golem und Homunkulus nachvollziehen. Der naturverbunden-mythische Aspekt des Golems ist ebenso ein Interessengebiet der Alchemie wie die laborhafte Zeugung aus natürlichem Material fern des magischen Beistandes, wobei in beiden Fällen der symbolhafte Charakter im Vordergrund steht.

Die Motive des künstlichen Menschen sind sehr viel älter als die literarische Gattung namens Phantastik. Tatsächlich lassen sich europäische Antike, Mittelalter und Romantik als Zeitspannen ausmachen, in welchen diese Motive besonders stark rezipiert und verändert wurden, bevor sie in der modernen Literatur einen festen

³⁰² Mirjam Pressler: *Golem, stiller Bruder* (2007)

³⁰³ Jonathan Stroud: *The Golem's Eye* (2004), Teil 2 der Bartimaeus-Reihe (2003–2005)

³⁰⁴ Terry Pratchett: *Feet of Clay* (1996)

³⁰⁵ Stanisław Lem: *Golem XIV* (1981)

³⁰⁶ Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486–1535) setzte in seiner Zusammenstellung verschiedener okkulten Wissenschaften *De occulta philosophia* (1530) Magie und Kabbala gleich und verbindet diese mit alchemistischem Gedankengut. In der folgenden Rezeption wurde daraufhin angenommen, dass die Kabbala zur Alchemie gehöre. So trugen z. B. Heinrich Khunrath, Thomas Vaughan und Robert Fludd dazu bei, dass seit der Renaissance bei christlichen Theosophen und Alchemisten Kabbala und Alchemie synonym verwendet wurden. Vgl. Davidowicz 2009, S. 169f.

Platz in der Phantastik fanden. Umgekehrt ist das Motiv des künstlichen Menschen ein sicheres Indiz für die Phantastik.

Literarische Themen, die bei allen Arten künstlicher Menschen auftreten, sind die Seelenlosigkeit des Produkts und die Verfolgung des Schöpfers. Belebte Bildnisse und weibliche Automate bieten zudem häufig Projektionsflächen für erotische Träume und Leidenschaften.³⁰⁷

Wo gerade das Motiv der Automate gern für das Genre Science-Fiction verwendet wird, um die unbegrenzt technischen Möglichkeiten und Gefahren der künstlichen Intelligenz darzustellen, sind die Motive Homunkulus, Golem und Frankensteins Monster eher in der Phantastik anzutreffen. Ihre halbwissenschaftliche Herkunft rückt sie in das Licht des Undurchschaubaren, Unheimlichen und prädestiniert so ihre Verwertung als phantastisches Motiv.

3.2 Achim von Arnim – Doppelgänger und Täuschung

„Das Defizitäre, das ihre Lebensform charakterisiert, weitet sich als Verderben auf die Menschen aus, die mit [ihr] in Kontakt geraten“³⁰⁸

In seiner Erzählung *Isabella von Ägypten* verwebt „Arnim Gestalten der Zigeunerromantik, Sagen- und Märchenfiguren und historische Personen zu einer Geschichte“³⁰⁹, in welcher der Golem als Nebenmotiv verwendet wird. Allerdings wirkt er „für weite Strecken des Geschehens prägend und durchdringt allmählich all die andern Motivbereiche der Erzählung.“³¹⁰

In der Geschichte begegnen sich das verarmte Zigeunermädchen Isabella und der junge Karl, welcher später den deutschen Kaisertitel Karl V. tragen wird. Die verliebte Isabella sucht nach einer Möglichkeit, ihm nahezukommen und zieht sich einen Alraun heran, denn diese Wesen stehen im Ruf, alle Schätze finden zu können. In den folgenden Intrigen gibt sich der Alraun aus Karrieresucht als Isabellas Verlobter aus. Karl lässt von einem Juden eine Golem erschaffen, die Isabella äußerlich gleicht, und gibt diese dem Alraun. Doch bald darauf kann Karl selbst das Original nicht von der Kopie unterscheiden und verfällt der sexuellen Sinnlichkeit der Golem. Als die Golem Isabella angreift, zerstört Karl sie. Doch das Paar kann nicht mehr

³⁰⁷ Vgl. Mensch, Der künstliche. In: Motive der Weltliteratur (⁴1992), S. 511–522.

³⁰⁸ Andermatt 1996, S. 339.

³⁰⁹ Braake: Isabella von Ägypten. In: Kindlers Neues Literaturlexikon1 (³2009), S. 587.

³¹⁰ Andermatt 1996, S. 338.

glücklich werden und Isabella geht mit ihrem Volk nach Ägypten, während der Alraun und Karl über den Überresten der zerstörten Golem verzweifeln.

Die Einführung des Golems in die Erzählung *Isabella von Ägypten* erfolgt mittels einer Passage, welche Brentano für sein Lehrstück³¹¹ später beinahe wörtlich übernimmt und die sich auf die Ausführungen Jacob Grimms³¹² gründet.³¹³ Darin werden das Emeth- und das Wachstumsmotiv explizit angesprochen.³¹⁴ Zwar erhält Arnims Golem auch den Schriftzug *Aemaeth* auf die Stirn, das unaufhörliche Wachstum bleibt allerdings aus. Jedoch sind zwei andere Aspekte bei seiner Bearbeitung des Golems von besonderem Interesse. Auffallend ist zunächst das Geschlecht: Zum einen handelt es sich um eine weibliche Golem und zum anderen hat sie tatsächlich ein Genital. Dieses ist den männlichen Lehmfiguren bisher vorenthalten worden, da sie sich nicht aus eigener Kraft fortpflanzen können sollten. Diesen ungewöhnlichen Umstand verdankt die Golem ihrem zweiten herausragenden Aspekt: ihrer Doppelgängerfunktion. Dieses Motiv entsteht aus dem von Arnim neu hinzugefügten Gedanken, dass der Golem „nach dem Ebenbilde eines Menschen abgedruckt“³¹⁵ sei. Seit Arnims Geschichte ist das Doppelgängermotiv in Verbindung mit dem Golem sehr beliebt. In der Phantastik hat das Doppelgängermotiv an sich schon besonders viel Spielraum gefunden und ist dort ein oft verwendetes Motiv – wirft es doch die Frage nach der Einzigartigkeit eines Menschen auf.³¹⁶ Gerade dieser Frage muss sich die Protagonistin in Arnims Geschichte stellen, denn die Golem ist ihre Doppelgängerin und verdrängt sie sukzessiv aus ihrem Leben.

Die Golem ist zunächst das Produkt ihrer beiden Schöpfer: einem polnischen Juden und der ägyptischen Prinzessin Isabella. Durch den Blick in einen Zauberspiegel erhält der Jude von Isabella, was er für die Anfertigung der Doppelgängerin braucht:

³¹¹ Clemens Brentano: *Erklärung der sogenannten Golem in der Rabbinischen Kabbala* (1814). Auch den neuen Gedanken Arnims, dass Golems „von außen ganz dem Wesen gleichen, das sie darstellen“ übernimmt Brentano. Er dürfte damit maßgeblich zur Verbreitung der Verknüpfung der Motive Golem und Doppelgänger beigetragen haben. Vgl. auch Mayer 1975, S. 49.

³¹² Jacob Grimm: *Entstehung der Verlagspoesie* (1808). Auch eine Anspielung auf den Rabbiner Elijahu Baalschem ist vorhanden: Der alte Jude erzählt von einem Vetter, dem der Golem über den Kopf gewachsen und der unter dem zusammenstürzenden Lehm gestorben sei, und weist explizit auf die Gefahr eines solchen Golems hin.

³¹³ Neumann nennt außerdem eine weiter einflussreiche Quelle für Arnim: das „Organische Fragment eines Romans vom Ende des 17ten Jahrhunderts“ nach Veriphantors *Betrogenem Frontalbo* (um 1670) Vgl. Neumann: *Legende, Sage und Geschichte in Achim von Arnims »Isabella von Ägypten«*. In: *JbDSG* 12 (1968), S. 304.

³¹⁴ Vgl. Achim von Arnim: *Isabella von Ägypten* 1963, S. 507f.

³¹⁵ Achim von Arnim: *Isabella von Ägypten* 1963, S. 507. Vgl. auch Mayer 1975, S. 49.

³¹⁶ Ein Doppelgänger ist jemand, der einer anderen Person äußerlich stark ähnelt, ohne jedoch das Genom zu teilen, wie es bei Zwillingen der Fall ist.

die äußere Schönheit und das Wissen, welches Isabella zum Zeitpunkt des Blickes in den Zauberspiegel hat. Von dem Juden erhält die Golem ihren lasterhaften Kern, der aus „Hochmut, Wollust und Geiz“³¹⁷ besteht.³¹⁸ Der göttliche Hauch, um welchen der Rabbiner bitten muss, ist hier durch einen magischen Gegenstand in der Hand eines schlechterzig konnotierten Juden ersetzt worden.

Die Golem wird bewusst als Doppelgängerin erschaffen, ohne dass die Vorlage darüber Bescheid weiß. In ihrer Zweckhaftigkeit offenbart sich der typische Knechtschaftscharakter.³¹⁹ Die Intention Karls ist der Betrug des Alrauns und die äußerliche Ähnlichkeit der Golem mit Isabella genügt tatsächlich, um alle Beteiligten irrezuführen. Dabei verläuft die Täuschung ansteigend: Zunächst glaubt der Alraun, für welchen die Kopie geschaffen wurde, an ihre Echtheit. Dass der Alraun, welcher selbst künstlich erschaffen wurde und wenig intelligent ist, das seelen- und geistlose Abbild³²⁰ als echt anerkennt, verwundert zunächst nicht. Doch auch die Ziehfrau Isabellas enttarnt den Schwindel nicht. Schließlich fällt Karls List auf ihn selbst zurück und er verwechselt die Golem mit seiner großen Liebe Isabella. Die Verkehrung ist perfekt: Die Golem sollte als Ablenkungsmanöver die Liebe von Isabella und Karl ermöglichen und zerstört sie letztendlich.³²¹ Der durchweg gelungene Betrug verrät indes mehr über die Charaktere der Getäuschten als über die Qualität des Golems. Sie ist eine „mindere Schöpfung, welche frevlerisch von den beiden Originalnaturen, die ihr zugrunde liegen, abfällt.“³²² Sie besitzt weder die Lieblichkeit noch die Naivität Isabellas und verfolgt mit ihrer „kalte[n] Schönheit“³²³ zusehend ihre eigenen, egoistischen Ziele.³²⁴

Auch wenn die Golem physisch des Sprechens mächtig ist, kommt das Stummheitsmotiv deutlich zum Tragen.

„Sie speisten alle drei in einer gewissen Stummheit mit einander.“³²⁵

³¹⁷ Achim von Arnim: *Isabella von Ägypten* 1963, S. 509.

³¹⁸ Die antisemitische Tendenz lässt sich in Arnims Werk nicht leugnen. Eine detaillierte Ausführung über das Wirken des Juden in *Isabella von Ägypten* und ähnliche Aussagen in Arnims *Majoratsherren* beschreibt Neumann: *Legende, Sage und Geschichte in Achim von Arnims »Isabella von Ägypten«*. In: *JbDSG* 12 (1968), S. 306f.

³¹⁹ Vgl. Neumann: *Legende, Sage und Geschichte in Achim von Arnims »Isabella von Ägypten«*. In: *JbDSG* 12 (1968), S. 304.

³²⁰ Vgl. Mensch, *Der künstliche*. In: *Motive der Weltliteratur* (⁴1992), S. 518.

³²¹ Vgl. Neumann: *Legende, Sage und Geschichte in Achim von Arnims »Isabella von Ägypten«*. In: *JbDSG* 12 (1968), S. 303.

³²² Andermatt 1996, S. 342.

³²³ Braake: *Isabella von Ägypten*. In: *Kindlers Neues Literaturlexikon* 1 (³2009), S. 587.

³²⁴ Vgl. Andermatt 1996, S. 486.

³²⁵ Achim von Arnim: *Isabella von Ägypten* 1963, S. 510.

Aufgrund ihres mangelnden Verstandes ist sie sprachlos „indem sie nichts weiß, als was Bella bis zum Augenblick der Golem-Entstehung wußte, und indem sie nichts zu reden vermag, als was sie zuvor gehört hat.“³²⁶

„Golem Bella schwieg still, sie hatte keinen Willen und keine Redensart auf diesen Fall.“³²⁷

Damit erfüllt Arnims Golem, was Kabbalisten des 13. Jahrhunderts über den Golem sagten: „Denn es ist zwar möglich, daß der Mensch mit Hilfe gewaltiger Kräfte einen Menschen macht, der spricht, aber nicht einen, der sich fortpflanzen kann“³²⁸ oder der Vernunft hat. Dies nämlich ist allem Erschaffenen zu tun verwehrt und steht bei Gott allein.“³²⁹

Tatsächlich meldet sich die Golem nur zu Wort, wenn sie sich bedroht fühlt. Diese Furcht nährt sich aus dem gelungenen Betrug, welcher ihr ermöglichte, den Platz Isabellas im Leben einzunehmen und ihre Konkurrentin daraus zu verdrängen: „Die Doppelgängerin ersetzt als Nebenbuhlerin die eigentliche Partnerin“³³⁰, fürchtet aber zusehends, dass der Schwindel entdeckt werden könnte. Bei der ersten Begegnung mit Isabella fühlt sie sich noch sicher:

„Golem war gleichgültig, als wäre sie ihrer Sache zu gewiß, um sich in ihrer eigenen Person zu irren.“³³¹

Da Isabella sich aber als Bittstellerin entpuppt und andere Leute des Hauses Zweifel an der Echtheit der Golem hegen, sieht sie sich in die Ecke gedrängt und gebärdet sich hilflos grob, indem sie verbal droht und den Alraun anweist, Isabella zu verjagen.³³²

„[I]n der Furcht die Fremde könne sie verdrängen, oder Geld kosten, schrie [sie]: daß wenn sie nicht freiwillig gleich das Haus verliese, wenn sie ihre trügliche Ähnlichkeit mißbrauchen wollte, ihres Mannes Leib zu teilen, so würde sie ihr das falsche lügenhafte Antlitz mit den Nägeln zerreißen.“³³³

³²⁶ Neumann: Legende, Sage und Geschichte in Achim von Arnims »Isabella von Ägypten«. In: JbDSG 12 (1968), S. 304.

³²⁷ Achim von Arnim: Isabella von Ägypten 1963, S. 511.

³²⁸ Arnims Golem hat zwar ein Geschlecht, doch eine (mögliche) Schwangerschaft wird nicht angedeutet.

³²⁹ Hs. 838 des Jewish Theological Seminary in New York, Bl. 35b. Zitiert nach Scholem ⁸1995, S. 248.

³³⁰ Andermatt 1996, S. 198.

³³¹ Achim von Arnim: Isabella von Ägypten 1963, S. 520.

³³² Dabei ist der Aspekt, dass die Golem fürchtet, sie könne Geld verlieren, interessant. Denn der Alraun, ihr Ehemann ist in der Lage, alle Schätze zu finden. Sie muss sich also um ihr finanzielles Dasein keine Sorgen machen. Dass sie es dennoch tut, zeigt ihre Verbundenheit zum Geld und zu den anderen Geisterwesen der Geschichte: Der Alraun findet Schätze und der verfluchte Bärenhäuter jagt seinem verlorenen Schatz auch nach dem Leben noch hinterher.

³³³ Achim von Arnim: Isabella von Ägypten 1963, S. 521.

Der Hang zur Gewalttätigkeit wird hier offenbar und soll sich später bestätigen. In der erneuten Konfrontation mit Isabella wird das Bewusstsein der Golem, kein echtes Leben zu haben,³³⁴ sichtbar und die Reaktion, ihr Urbild zerstören zu wollen, erinnert an die Geste eines bedrohten Tieres, welches das eigene Leben schützen will. Die Gleichgültigkeit und der Gewaltbefehl schlagen in einen direkten Angriff um:

„Muß ich dich wiedersehen du Vorgeschafter Gottes, muß ich an dir schauern, daß ich nicht lebe“, schrie Golem und stach mit einer pfeilförmigen goldenen Haarnadel nach ihr.“³³⁵

Das Motiv des wütenden, zerstörerischen Tuns des Golems ist hier offensichtlich. Trotz der aggressiven Gewaltbereitschaft liegt die wahre körperliche Überlegenheit der Golem woanders. Zwar fürchtet der Alraun ihre physische Stärke und berichtet über Gewalt im Eheleben,³³⁶ doch die eigentliche Übermacht der Golem resultiert aus ihrer sexuellen Anziehungskraft. Diese ist nun keine übermenschliche Gabe, sondern eine Eigenschaft, die sich aufgrund der äußeren Ähnlichkeit mit Isabella ergibt. Der Verdacht liegt allerdings nahe, dass ihre Willenlosigkeit und Verfügbarkeit ihre Anziehungskraft auf die Männer mehr steigert als Isabellas zurückhaltende Naivität.

Die sexuelle Anziehung zur Golem ist auch der zerstörerische Faktor. Der Betrug Karls zerstört die Liebe zwischen Isabella und ihm. Und auch als die Golem vernichtet ist, können sich weder der Alraun noch Karl von ihr lösen. Karl lässt Isabella ziehen und entwendet die leblose Puppe, welcher der Alraun aus den Lehmresten der Golem geformt hatte.³³⁷ Der Alraun zerstört sich daraufhin vor Wut selbst und Karls „Liebe zur leblosen Puppe verdeutlicht drastisch die Verkümmern von Karls Erotik.“³³⁸ So wie der Alraun nach seiner physischen Existenz zum Dämon wird, von welchem sich Karl verfolgt fühlt, krankt er zeit seines Lebens an den Folgen des sexuellen Abenteuers mit der Golem. Dieses hat ihn Isabella gekostet und diesem folgen viele weitere unbedeutende Abenteuer, was ihn frühzeitig altern lässt. Die Golem ist eine vom Beginn an schlechte Figur. Sie beruht auf dem niederträchtigen Willen der Menschen zu betrügen und fördert in den Protagonisten nur die miserablen Eigenschaften zutage. Sie ist eine Mischung aus menschlicher und nichtmenschlicher Natur und verstößt gegen die menschliche Ordnung, indem

³³⁴ Vgl. Mensch, Der künstliche. In: Motive der Weltliteratur (1992), S. 518.

³³⁵ Achim von Arnim: Isabella von Ägypten 1963, S. 535.

³³⁶ Vgl. Achim von Arnim: Isabella von Ägypten 1963, S. 545.

³³⁷ Vgl. Achim von Arnim: Isabella von Ägypten 1963, S. 551.

³³⁸ Andermatt 1996, S. 248.

sie „Liebe, Gemeinschaft, Lebensfreude und Gerechtigkeit durch ihre verneinenden Entsprechungen: Lebensgier, Zank, Geltungssucht und Skrupellosigkeit“³³⁹ ersetzt.

3.3 Gustav Meyrink – Der symbolisierte Doppelgänger

*„Glauben Sie vielleicht nicht, daß der Golem spukt?
Mir scheint, Sie glauben überhaupt nicht an den Golem?“³⁴⁰*

Als Gustav Meyrink 1915 sein bedeutendes phantastisches Werk *Der Golem* veröffentlicht, hat das Thema Hochkonjunktur.³⁴¹ Warum gerade Meyrinks Roman Weltruhm erreichte und heute immer mit dem literarischen Golem in einem Atemzug genannt werden muss, liegt an der außergewöhnlichen Modifizierung des Motivs. So liegt auch hier eine Verbindung von Golem- und Doppelgängermotiv zugrunde, jedoch ist das bei Arnim recht übersichtliche Konstrukt verfremdet, überblendet und kaum noch wiederzuerkennen. Das liegt vor allem daran, dass die klassische Bedingung des Doppelgängers nicht erfüllt wird: Der Protagonist und der Golem sehen einander nicht ähnlich. Dennoch ist das Doppelgängermotiv das Kernmotiv des Romans und so erklärt sich die titelgebende Funktion des Golems, der hier „nicht mehr nur als einzelner motivischer Bestandteil auftritt, sondern eine umfassende, tragende Funktion erfüllt“³⁴².

Der Roman beschreibt, wie der namenlose Erzähler zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu Besuch in Prag ist und dort über einem Buch einschläft. Dabei gleitet er in eine Traumwelt, in welcher er die Identität des Gemmenschneiders Athanasius Pernath annimmt und Ereignisse durchlebt, die 30 Jahre zuvor im Prager Judenviertel stattfanden. Dieses Erlebnis ist wiederum durchsetzt von Traumebenen und Wirklichkeitsverschiebungen, in welchen Pernath Zugang zu seiner eigenen Vergangenheit und Identität erlangt, bis er sich schließlich selbst erkennt und der Rahmenerzähler aus seinem Traum erwacht.

Der Eintritt des Golems in die Geschichte erfolgt zunächst anonym. Der Ich Erzähler macht mit einer unheimlichen Erscheinung Bekanntschaft und erkennt dessen Doppelgängerfunktion – nicht aber den Golem in der Illusion. Bei seinen

³³⁹ Andermatt 1996, S. 339.

³⁴⁰ Gustav Meyrink: *Der Golem* 1983, S. 87.

³⁴¹ In diesem Zusammenhang sei auf die Bibliografien von Beate Rosenfeld: *Die Golemsage und ihre Verwertung in der deutschen Literatur*. Breslau 1934. und Sigrid Mayer: *Golem: die literarische Rezeption eines Stoffes*. Bern 1975. verwiesen.

³⁴² Mayer 1975, S. 196.

Nachforschungen wird ihm von den Gerüchten des umgehenden Humanoiden berichtet:

„Man verweist ihn ins Reich der Sage [...] Der Ursprung der Geschichte reicht wohl ins siebzehnte Jahrhundert zurück, sagt man. Nach verlorengegangenen Vorschriften der Kabbala soll ein Rabbiner da einen künstlichen Menschen – den sogenannten Golem – verfertigt haben, damit er ihm als Diener helfe, die Glocken in der Synagoge läuten, und allerhand grobe Arbeit tue.

Es sei aber doch kein richtiger Mensch daraus geworden und nur ein dumpfes, halbbewußtes Vegetieren habe ihn belebt. Wie es heißt, auch das nur tagsüber und kraft des Einflusses eines magischen Zettels, der ihm hinter den Zähnen stak und die freien siderischen Kräfte des Weltalls herabzog.

Und als eines Abends vor dem Nachtgebet der Rabbiner das Siegel aus dem Munde des Golem zu nehmen versäumt, da wäre dieser in Tobsucht verfallen, in der Dunkelheit durch die Gassen gerast und hätte zerschlagen, was ihm in den Weg gekommen.

Bis der Rabbi sich ihm entgegengeworfen und den Zettel vernichtet habe.

Und da sei das Geschöpf leblos niedergestürzt. Nichts blieb von ihm übrig als die zwerghafte Lehmfigur, die heute noch drüben in der Altneusynagoge gezeigt wird.“³⁴³

Bei Meyrink, wie auch bei Arnim, tritt der namentliche Golem mithilfe der traditionellen Sage in die Geschichte ein. Den Protagonisten trifft die Auskunft über den herumirrenden Lehmmenschen nicht unvorbereitet, denn schon vorher brachte er die Stimmung der Stadt Prag mit seinem spärlichen Wissen um den sagenhaften Golem in Verbindung.

„Dann wacht in mir heimlich die Sage von dem gespenstischen Golem, jenem künstlichen Menschen, wieder auf, den einst hier im Ghetto ein kabbalakundiger Rabbiner aus dem Elemente formte und ihn zu einem gedankenlosen automatischen Dasein berief, indem er ihm ein magisches Zahlenwort hinter die Zähne schob.“³⁴⁴

Mit Meyrinks Verwendung der Prager Legendenvariante um Rabbi Löw „wurde die Prager Golem-Sage endgültig im Bewusstsein der Allgemeinheit verankert, obwohl der Roman tatsächlich nur wenig mit Rabbi Löw und dem Golem zu tun hat.“³⁴⁵ So ist weder Rabbi Löw präsent, noch spielt die Handlung im 16. Jahrhundert. Die einzige Konstante besteht in der Lokalität des Prager Judenviertels, in welcher sich die Binnenhandlung abspielt.

Die Unsicherheitsfaktoren beeinflussen auch die Figuren des Romans. Selbst der Erzählende der Golemsage hat Zweifel an der Wahrhaftigkeit seines Berichtes und so wird der Raum für das Unheimliche geöffnet:

³⁴³ Gustav Meyrink: Der Golem 1983, S. 35f.

³⁴⁴ Vgl. Gustav Meyrink: Der Golem 1983, S. 23.

³⁴⁵ Davidowicz 2009, S. 244.

„Ich kann freilich nicht wissen, worauf sich die Golemsage zurückführen läßt, daß aber irgend etwas, was nicht sterben kann, in diesem Stadtviertel sein Wesen treibt und damit zusammenhängt, dessen bin ich sicher.“³⁴⁶

Tatsächlich tritt der Golem als Figur nicht auf, er wird zu einem Symbol für etwas anderes. Je nach Forschermeinung kann dieses ‚andere‘ eine Verkörperung der dumpfen Aggressivität und der willenlosen Triebnatur des Icherzählers,³⁴⁷ die Kollektivseele im jüdischen Getto³⁴⁸ oder die bildliche Manifestation des Doppelgängermotivs sein. Alle diese, mitunter sehr unterschiedlichen, Deutungen haben ihre Legitimation aufgrund der Tatsache, dass der Text selbst keinen Lösungsvorschlag bietet. Intratextuelle Plausibilisierungsangebote sind zwar vorhanden, zuweilen aber so widersprüchlich, dass sich aus ihnen keine Sinnaufschlüsselung gewinnen lässt.³⁴⁹

Zunächst ist es für das Verständnis des Romans wichtig, den von Meyrink modifizierten Golem von der Sagengestalt aus Lehm zu trennen.³⁵⁰ Die ursprüngliche Golemsage fungiert hier wirklich nur als Sage – auch auf der Textebene. Als fassbare Figur taucht er nicht im Roman auf, wird aber als Erscheinung beschrieben: bartlos, mit „hervorstehenden Backenknochen“ und „schrägstehenden Augen“³⁵¹, gelber Gesichtsfarbe und mongolischen Typs. Es wird gesagt, er trage altmodische, abgetragene Kleidung und habe einen stolpernden Gang, zudem die Fähigkeit, unsichtbar zu werden.³⁵²

Da der Golem keine aktive Rolle auf der Handlungsebene spielt, stellt sich die Frage nach seiner Funktion. Hier hat Florian Marzin auf Grundlage vorheriger Forschung ein einleuchtendes Resümee gezogen:

„Der Golem selbst erfüllt hier eine Doppelfunktion, denn er repräsentiert einerseits das Getto als solches, also die Gesamtheit aller dort lebenden Individuen und andererseits steht er für jeden einzelnen der Gemeinschaft.“³⁵³

Der ‚einzelne‘ in Meyrinks Roman ist der Gemmenschneider Pernath. Der nicht benannte Erzähler der Rahmenhandlung schlüpft in dessen Identität und leitet somit das Doppelgängermotiv schon in der Beziehung von Rahmen- und Binnenhandlung ein. Dieser Eindruck wird am Ende des Romans vertieft, als der Erzähler die enorme

³⁴⁶ Gustav Meyrink: Der Golem 1983, S. 36.

³⁴⁷ Vgl. Qasim 1981, S. 138.

³⁴⁸ Vgl. Zweig: Der Golem. In: Die Schaubühne 11 (1915), S. 225.

³⁴⁹ Vgl. Wörtche 1987, S. 207.

³⁵⁰ Vgl. Marzin 1986, S. 51.

³⁵¹ Gustav Meyrink: Der Golem 1983, S. 20.

³⁵² Vgl. Gustav Meyrink: Der Golem 1983, S. 37.

³⁵³ Marzin 1986, S. 48.

Ähnlichkeit zwischen sich und Pernath feststellt: „Mir ist, als sähe ich mich im Spiegel, so ähnlich ist sein Gesicht dem meinigen.“³⁵⁴ Bei Pernath und dem Golem zeigt sich dieses Motiv erneut: Für ihn „symbolisiert die Sagengestalt das Unterbewußtsein, das ihm in Form eines Doppelgängers gegenübertritt“³⁵⁵. Da sich Pernath und der Golem aber nicht äußerlich ähneln, ist die „Identifizierung Pernaths mit dem Golem [...] ein nur von Pernath selbst geleisteter Bewußtseinsakt“³⁵⁶.

Die Studie Sigrid Mayers³⁵⁷ dringt in diesen Komplex weiter vor und erkennt den Golem als nur einen von drei Doppelgängern, denen Pernath auf der Traumebene³⁵⁸ begegnet.

In ihrer Gesamtheit haben diese drei Doppelgänger eine steigernde Funktion: Es wird die Erlösung Pernaths im kabbalistischen Sinne vorangetrieben. Dazu dient die Vorstellung der Sefirot³⁵⁹. Demnach besteht der ideale bzw. himmlische Mensch aus drei Teilen: Natur, Seele und Geist – in der Vorstellung des Lebensbaumes auch als Wurzel, Welt und Göttlichkeit erkennbar. „Durch die zehn Sefirot wird der verborgene Gott erst erfahrbar.“³⁶⁰

Pernath durchläuft diese drei Ebenen; die Überwindung jedes Doppelgängers ermöglicht dabei eine neue Bewusstseinsstufe. Der Golem stellt dabei die konstante Herausforderung dar, dessen Symbolik mit den Doppelgängern *Pagat* und *Habal Garmin* verfeinert wird.

Zunächst findet in der bereits beschriebenen Begegnung mit dem unerkannten Golem eine Selbstverdopplung statt, indem Pernath den fremdem Besucher imitiert. Später gleicht sich Pernath dem fremd aussehenden Doppelgänger äußerlich an, indem er in die Golemkammer eindringt und sich dort dessen Kleidung überzieht – mit dem Ergebnis, dass er von den Leuten auf der Straße für den Golem gehalten wird. Anschließend befreit er sich von der Kleidung: „Der äussere Komplex der Golemsage entpuppt sich bei dieser Gelegenheit als ein Spuk, der sich abstreifen

³⁵⁴ Gustav Meyrink: *Der Golem* 1983, S. 216.

³⁵⁵ Marzin 1986, S. 48.

³⁵⁶ Wörtche 1987, S. 208.

³⁵⁷ Mayer 1975: zu Meyrink S. 197–213.

³⁵⁸ Mayer weist darauf hin, dass nicht alle Ebenen im Roman eindeutig zu unterscheiden sind. Vgl. Mayer 1975, S. 210.

³⁵⁹ Die Sefirot bezeichnen die zehn schöpferischen Weltpotenzen, in welchen sich die Verbindung von Gott und Mensch abstuft. In drei Stufen gegliedert, lassen sich Natur (Überwindungskraft, Schönheit, Fundament), Seele (Liebe, Furcht, Gericht, Harmonie) und Geist (Weisheit, Vernunft, Erkenntnis) unterscheiden. Dazu kommen die Krone an oberster und die Königsmacht an unterster Stelle. Alle Sefirot gehen ineinander über, diese Organik wird oft als Baum dargestellt. Vgl. Müller: *Séfirot*. In: *Jüdisches Lexikon* 4,2 (2¹⁹⁸⁷), Sp. 339.

³⁶⁰ Davidowicz 2009, S. 66.

lässt wie ein Bündel alter Kleider.“³⁶¹ Durch dieses Abstreifen ist Pernath in der Lage „seine generische, überindividuelle Vergangenheit zu überwinden.“³⁶² Der Sagengolem symbolisiert hier das Prager Getto mit seiner Vergangenheit, aus dessen Fesseln sich der Protagonist befreien muss.

Der zweite Doppelgänger begegnet Pernath in der Kammer des Golem: Der Pagat³⁶³ nimmt Gestalt an und starrt Pernath mit dessen eigenem Gesicht an. Diese Spiegelbildlichkeit markiert die Doppelgängerfunktion. Hier gilt es, die ganz persönliche Vergangenheit zu überwinden, was in diesem Fall eine zurückliegende Krankheit Pernaths ist.

Schließlich erwartet ihn die Konfrontation mit seinem dritten Doppelgänger: Der Habal Garmin³⁶⁴ wird von Pernath direkt als Doppelgänger bezeichnet.³⁶⁵ Er verweist auf das Unvergängliche, Unsterbliche. Indem Pernath ihn, und damit sich, bei der Krönung sieht, hat er die höchste Stufe seiner Individualisierung und die Befreiung seiner Seele erreicht. „Die unter dem Zeichen des Golem zusammengeschiedene Kette gespenstischer Doppelgänger“³⁶⁶ ist überwunden. Damit ist auch die Binnenhandlung zu Ende und der Erzähler der Rahmenhandlung erwacht aus seinem Traum.

Der Golem stellt trotz seines passiven Auftretens im Roman eine Gefahr dar: Doch statt der im Sagenstoff traditionellen physischen Bedrohung, die von ihm ausgeht, wird er in Meyrinks Bearbeitung zu einer „Gefahr auf rein psychisch-kognitiver Ebene.“³⁶⁷ Mit der Überwindung dieser Gefahr verschwindet auch der Golem aus der Erzählung.

Meyrinks Roman *Der Golem* ist das bedeutendste Werk des Autors und bildet mit Alfred Kubins Roman *Die andere Seite* den Prototypen des phantastischen Romans

³⁶¹ Mayer 1975, S. 207.

³⁶² Mayer 1975, S. 207.

³⁶³ Der Pagat ist der höchste Trumpf des Kartenspiels Tarock, dessen Karten auch für das esoterische Tarot gebraucht werden.

³⁶⁴ Über den Habal Garmin wird textintern erklärt, dass er in einem türlosen Zimmer wohne, welches die Eigenarten der Golemkammer sind. Wer ihn bändigen könne, werde „gut Freund mit sich selbst.“ [Gustav Meyrink: *Der Golem* 1983, S. 90.] Außerdem wird er folgendermaßen beschrieben: „der ›Hauch der Knochen‹ der Kabbala, das war der König. Wenn er gekrönt sein wird, – dann reißt der Strick entzwei, mit dem Sie durch die äußeren Sinne und den Schornstein des Verstandes an die Welt gebunden sind.“ [Gustav Meyrink: *Der Golem*. 1983, S. 194.] Pernath sendet im Halbschlaf den Habal Garmin weg, welcher daraufhin zum Buchstaben *Aleph* zusammenschrumpft – der Buchstabe, welcher auf der Stirn des Golem den Unterschied zwischen „Wahrheit“ und „Tod“ ausmacht.

³⁶⁵ Gustav Meyrink: *Der Golem*. 1983, S. 129.

³⁶⁶ Mayer 1975, S. 211.

³⁶⁷ Marzin 1986, S. 48.

mit einer in sich geschlossenen, phantastischen Welt. Trotz oder gerade wegen seiner Abkehr von vielen Aspekten des Golemmotivs ist Meyrinks Golem der Berühmteste der modernen Literatur. Diese Faszination entsteht aus der Mischung des Traditionellen mit, für die phantastische Literatur charakteristischen, Elementen des Traums und des Doppelgängers. „Der Golemstoff hat in diesem Roman gerade durch seine verzerrte Wiedergabe die größte Elastizität bewiesen.“³⁶⁸

Eine Möglichkeit, die Figur auch ohne verfremdende Bewusstseinssebenen stark zu modifizieren, sie weiterzuentwickeln und sie dennoch im Kontext der Sage zu behandeln, zeigt Kai Meyer.

3.4 Kai Meyer – Geistige Menschwerdung

„Du bist ein wahrer Mensch, Josef. Die Zeit ist vorbei, in der du das Geschöpf des Rabbi Löw warst.
Du bist jetzt du selbst.
,Vielleicht', sagte er leise, ,ein wenig.'³⁶⁹

Das Zitat bündelt den Charakter des Golem in Kai Meyers Roman *Der Schattenesser*. Losgelöst von seinem Schöpfer wäre die benannte Gestalt in der Lage, menschlich zu sein. Doch seine Abstammung und die damit verbundene, über den Tod des Schöpfers herausgehende Bindung verhindert die Selbstständigkeit des künstlichen Menschen Josef, dem die ersten Worte des Prologs gebühren: „Der Mann Josef“³⁷⁰. Bis dem Leser auffällt, dass es sich bei Josef um einen Golem handelt, ist er längst mit der Beschreibung *Mann – ergo Mensch –* verbunden worden.

3.4.1 Der traditionelle Golem

Grundlegend für die Umsetzung des Golems bei Kai Meyer ist das als Volksbuch angelegte Werk Chajim Blochs: *Der Prager Golem von seiner »Geburt« bis zu seinem Tod*:

„Hier wird der Golem von Rabbi Löw auf Befehl Gottes geschaffen, damit er die Anschuldigung des Ritualmordes von der Gemeinde abwende. Er fungiert als Werkzeug zur Verteidigung der Juden, der Gegensatz Schöpfer–Geschöpf entfällt, der Aufstand des Golem hat seine Funktion verloren.“³⁷¹

³⁶⁸ Mayer 1975, S. 213.

³⁶⁹ Kai Meyer: *Der Schattenesser* 2005, S. 344f.

³⁷⁰ Kai Meyer: *Der Schattenesser* 2005, S. 5.

³⁷¹ Golem. In: *Stoffe der Weltliteratur* (1998), S. 266.

In *Der Schattenesser* berichtet der Alchemist Cassius von der Schaffung des Golem durch den Rabbi Löw auf Gottes Geheiß aus denselben Gründen, wie sie Bloch formulierte:

„Gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts‘, fuhr er fort, ‚häuften sich die Fälle, in denen Christen die Leichen Ermordeter in die Judenstadt schmuggelten und später behaupteten, die Juden hätten sie getötet. Immer noch wirft man euch gerne vor, bei euren Riten in der Synagoge Menschen zu opfern [...] und so wandten sich die Menschen angstvoll an ihren Oberrabbiner, den berühmten Rabbi Löw. [...] Er betete bis tief in die Nacht hinein, flehte Jahwe um einen Traum im Schlaf an und um einen Rat im Traum. Erst als der Morgen graute, fielen ihm die Augen zu, und sogleich kroch ein Traumgespinnst unter seine Lider und verkündete ihm: ›Schaffe aus Lehm einen Golem, schaffe einen künstlichen Menschen! Er wird euch gegen den Hass eurer Feinde beistehen!‹“³⁷²

Zudem richtet sich Cassius in seiner Beschreibung der Vorgehensweise nach den Aufzeichnungen des polnischen Rabbiners Jehuda Judel Rosenberg, der „die Erschaffung des Golems durch den MaHaRaL³⁷³ und seine beiden Helfer beschreibt. Bei Letzteren handelt es sich um seinen angeblichen Schwiegersohn R. Isaak ben Samson Katz und einen gewissen R. Abraham Chajim.“³⁷⁴ Der Rabbi Löw im Roman *Der Schattenesser* ruft ebenfalls seinen besten Schüler und seinen Schwiegersohn zu Hilfe, um dem göttlichen Willen der Golemherstellung nachzukommen.³⁷⁵ Der Golem wird als „heilige[s] Werkzeug“ und als „Wächter gegen den Hass der Christen“³⁷⁶ geschaffen. Er ist ein folgsames Geschöpf, was gegen den Zauber des Rabbi Löws nichts unternehmen kann. Das erspart dem Rabbi die Konfrontation und nimmt dem Motiv seine Schlagkraft. Anstelle dessen wird ein anderes Spannungsmoment hinzugefügt: Dem Golem wird nach dem Tod des Rabbis seine unbedingte Folgsamkeit und Abhängigkeit von den Befehlen des Rabbi Löws zum Verhängnis.

3.4.2 Der abhängige Golem

Wie zuvor besprochen, trat mit der Legendenbindung des Golems an historische Personen der Schöpfer-Geschöpf-Konflikt in den Vordergrund der Geschichten. Der Golem wird als heiliges Werkzeug geschaffen und folgt den Anweisungen strikt bis zu dem Zeitpunkt, an welchem er außer Kontrolle gerät und vom Schöpfer aufgehalten werden muss.

³⁷² Kai Meyer: *Der Schattenesser* 2005, S. 94f.

³⁷³ In der hebräischen Sprache haben sich seit dem Mittelalter Akronyme für bedeutende Rabbiner, Gelehrte, Schriftsteller usw. eingebürgert. Maharal/MaHaRaL ist das Akronym für Judah Löw und bedeutet: **M**oreinu **h**a-gadol **R**av **L**oew („Unser Lehrer Rabbi Loew“).

³⁷⁴ Idel 2007, S. 362.

³⁷⁵ Vgl. Kai Meyer: *Der Schattenesser* 2005, S. 95.

³⁷⁶ Kai Meyer: *Der Schattenesser* 2005, S. 97.

Kai Meyer trennt den Schöpfer von seinem Geschöpf, behält allerdings den Konflikt bei, der sich nun als Fluch für den Golem statt für den Rabbiner entpuppt. Die Handlung des Romans *Der Schattenesser* spielt im Jahr 1620, elf Jahre nach Ableben des Rabbi Löws und der eingelagerte, aber nicht zerstörte Golem erwacht allein in der Dachkammer der Altneusynagoge.

Die Knechtschaftsfunktion des Golem wird hier ad absurdum geführt. Denn der Knecht ist ohne Schöpfer und hat ein Problem: Die letzte Anweisung seines Herren ist äußerst missverständlich formuliert worden.

„Mochte er auch noch so sehr versuchen, den Befehl seines Schöpfers zu missachten, es wollte ihm nicht gelingen.

Erwache, wenn der Judenstadt Gefahr droht!

Der Wunsch, der Zauber, der Fluch. [...]

Erwache!, hatte er befohlen. Aber nicht: *Helfe!* Oder auch nur: *Verlasse den Speicher!*

So war der Mann Josef gefangen.“³⁷⁷

Die ganze Bedeutung dieses einfachen letzten Befehls erkennt die Heldin Sarai erst, als sie den Verfall des Golem erkennt:

„Der Golem brauchte Schlaf wie jedes andere lebende Wesen. Der Rabbi Löw jedoch hatte ihn mit dem Bann belegt, zu erwachen, sobald und solange die Judenstadt bedroht wurde. [...] Wie musste es in einem Wesen aussehen, das wochenlang nicht schlafen konnte, so sehr sein Körper auch danach verlangte? Seine Kräfte, mochten sie auch übermenschlich sein, mussten allmählich versiegen. Der Golem würde den Verstand verlieren. Zum ersten Mal wurde Sarai klar, was der Rabbi Löw seiner Schöpfung angetan hatte.“³⁷⁸

Der Rabbi Löw hat mit seinem Ableben die notwendige Bindung des Geschöpfes an seinen Schöpfer nicht zerstört. In gutem Willen, der Judenstadt darüber hinaus noch nützlich sein zu können, hinterließ er den Golem mit der Option, ohne ihn weiterzuleben. Doch das Spannungsverhältnis zwischen Rabbiner und Golem ist ein festes Element des Wesens und kann nicht folgenlos entfernt werden. So bleibt einerseits Rabbi Löws Wille, aktiv zu helfen, unerfüllt und zum anderen straft er sein hilflos zurückgebliebenes Geschöpf. Dass der Golem trotz seines Dilemmas eine helfende Funktion ausüben wird, kann der Rabbiner weder forciert noch vorhergesehen haben.

Der Golem ist als heiliges Werkzeug konzipiert worden, er befolgt und benötigt Befehle. Er ist mehr an die Wortmagie des Rabbiners als an die Person gebunden. So stirbt die Abhängigkeit des Golems nicht mit dem Rabbiner, sondern verlagert sich zeitweise auf eine andere Person:

³⁷⁷ Kai Meyer: *Der Schattenesser* 2005, S. 126.

³⁷⁸ Kai Meyer: *Der Schattenesser* 2005, S. 332f.

„Aber da er die Kammer nicht verlassen konnte, war er auf die Hilfe anderer angewiesen. Auf Sarais Hilfe.“³⁷⁹

Da Sarai den Golem nicht von der magischen Bindung befreien kann, bleibt ihr nur der handelnde Ausweg und sie beschließt, den Grund des Erwachens zu beseitigen. Sie kann nur die Ursache des Fluchs aufheben, nicht dessen Bestand auslöschen. Die Anweisung des Rabbis löst sich durch die einmalige Abwendung der Gefahr nicht auf und dem Golem kann durch eine andere Abhängigkeit nur zeitweilig geholfen werden:

„Sarai wünschte ihm, dass für lange Zeit Ruhe in der Judenstadt einziehen würde. Sie hoffte, dass ihn das von seinem Fluch erlöste.“³⁸⁰

Der Konflikt zwischen Schöpfer und Geschöpf bleibt also bestehen und Josef bleibt für immer ‚Der Golem des Rabbi Löw‘.

3.4.3 Der benannte Golem

Sarai ist in der Lage, die Parallele zwischen dem schlaflosen Golem und dem Zustand eines jeden anderen Lebewesens zu ziehen, weil sie ihn vom Beginn an als Mensch und weniger als künstliche Kreatur wahrnimmt. Diese Empfindung ergibt sich aus einer Eigenschaft, die in der Golemrezeption selten in den Vordergrund gerückt wurde: der Namensgebung.

Bei Jehuda Judel Rosenberg wird dem Lehmmenschen erstmals ein Name gegeben: Josele Golem. Im Roman *Der Schattensesser* wird die Namensgebung besonders hervorgehoben. So wird die Figur, wie bereits erwähnt, mit der Beschreibung „Der Mann Josef“ vorgestellt und erst im weiteren Verlauf der Geschichte wird erkennbar, dass damit der Golem gemeint ist. Die Erkenntnis geschieht an der Stelle, als die Legende des Golems erzählt und auf den Umstand der traditionellen Namenlosigkeit hingewiesen wird:

„Der Arme“, sagte Sarai mit gespielterm Mitleid. „Kein echtes Leben, nicht einmal ein Name. Immer nur der Golem.“

„Nicht ganz“, erwiderte Cassius kopfschüttelnd. „Der Rabbi gab ihm sehr wohl einen Namen. Er nannte ihn Josef.“

Sarai seufzte. „Da hat er sich ja wirklich Mühe gegeben.“³⁸¹

³⁷⁹ Kai Meyer: *Der Schattensesser* 2005, S. 333.

³⁸⁰ Kai Meyer: *Der Schattensesser* 2005, S. 386f.

³⁸¹ Kai Meyer: *Der Schattensesser* 2005, S. 98.

Als die Figur des Golem aktiv mit der Haupthandlung verwoben wird, ist die Reihenfolge der Vorstellung bemerkenswert:

„Ich glaube, Sarai, der Mann, den du gesehen hast, war Josef – der Golem des Rabbi Löw.“³⁸²

Zuerst wird die Figur als Mann bezeichnet, dann folgt der Name Josef und erst danach Artbezeichnung und Schöpfername. So spricht Sarai den Golem bei ihrem Treffen denn auch zuerst mit seinem Namen an:

„Ich weiß, wer du bist“, unternahm sie einen weiteren Versuch. „Du bist Josef, der Golem des Rabbi Löw.“³⁸³

Und auch Josef selbst besteht auf seinem Namen:

„Ich danke dir, Golem des Rabbi Löw.“
„Mein Name ist Josef.“
„Josef“, wiederholte sie leise.“³⁸⁴

Die Namensgebung ist für den Golem sehr wichtig, da ein Name eine individuelle Persönlichkeit impliziert. Auch die Vorstellung als „Mann Josef“ deutet auf die ungewöhnliche Figurenzeichnung hin. Der Golem ist hier kein unfertiges, dummes Geschöpf – er ist nicht mal mehr stumm. Seine Gedanken und sein Verhalten sind menschlich, auch wenn er übermenschliche Fähigkeiten besitzt. Er hat eine Sprache, Wissen und Wünsche, die ihn zu einer eigenen Persönlichkeit machen. Sein Manko ist die unüberwindbare Bindung an den Befehl seines Schöpfers.

3.4.4 Der sprechende Golem

Zunächst ist auch der Golem von Kai Meyer stumm. In personaler Erzählweise verfolgt der Leser die Gedanken der einsamen Figur und nichts deutet auf die Fähigkeit zu sprechen hin. Später wird er als einzigem menschlichen Kontakt der Heldin Sarai begegnen – und zunächst nicht mit ihr sprechen. Sarai sieht den Golem zuvor in einer Vision³⁸⁵: Sie sieht einen Mann, der mit ihr spricht und sie weiß nicht, dass es sich um den Golem handelt. Aufgrund dieser Vision und der Deutung durch den Alchemisten Cassius macht sie sich auf den Weg zu Josef, weil sie sich

³⁸² Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 204.

³⁸³ Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 210.

³⁸⁴ Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 225.

³⁸⁵ Die Reihenfolge zum Auftreten des Golems ist umgekehrt: Meyrinks Golem ist zuerst eine unbekannte Erscheinung und die Erläuterung der Legende folgt im Anschluss. Bei Meyer weiß Sarai zuerst von der Legende und hat ihre Vision später; doch auch sie kann den Golem nicht zuordnen, darin ähneln sich die Protagonisten Meyers und Meyrinks.

Antworten von ihm erhofft. Der Golem jedoch schweigt. Sarai will unverrichteter Dinge wieder gehen und läuft dem mal'ak Jahve in die Arme. Aus dieser gefährlichen Situation errettet sie Josef und nun spricht er zum ersten Mal:

„Geh nicht dort hinaus“, sagte der Golem mit sanfter, jugendlicher Stimme.“³⁸⁶

Die sanfte, jugendliche Stimme bestätigt den Eindruck, welchen Josef bisher hinterließ. Auch Sarai fasst schnell Vertrauen zu ihm. Durch sein enormes Wissen und seine Intelligenz erweist sich Josef als Quelle aller Antworten, die Sarai benötigt. Dieses Wissen speist sich unmittelbar aus seiner Herkunft.

„Wie kannst du das alles wissen?“, fragte Sarai mit einer Spur von Misstrauen. „Rabbi Löw hätte es gewusst. Und was er weiß, das weiß auch ich.“³⁸⁷

Da Josef zur praktischen Untätigkeit verdammt ist, nutzt er dieses Wissen, um Antworten auf die aktuellen Geschehnisse zu finden. Dafür verwendet er kabbalistische Weisheiten, die er vom Rabbi Löw ‚vererbt‘ bekommen hat. Wie auch Arnims Golem hat Josef innere Werte von seinem Schöpfer übernommen.

Durch seine Gefangenschaft kann er Sarai zwar praktisch nur sehr bedingt helfen; dieses Manko gleicht er aber geistig aus. Aus den übernatürlichen physischen Kräften ist eine übernatürliche psychische Fähigkeit geworden. Diese zeigt sich, als er Sarai ermöglicht in das *Otzar ha-Neschamot*³⁸⁸ zu reisen, indem er seine Hände an ihre Schläfen legt und sie auf eine geistige Reise in diese Welt „zwischen den Ebenen“³⁸⁹ schickt. Dort erfährt Sarai die verbliebenen Antworten. Der Golem gibt ihr also zunächst sein Wissen und ermöglicht ihr dann, die Fragen, welche er nicht zu beantworten vermag, an einem anderen Ort zu stellen. Diese informative Funktion ist eine völlig neue Seite am Golem-motiv. Die Unterschlagung des körperlich bedrohlichen Motivs klingt bei Meyrink zwar schon an – jedoch ist seine symbolhaft-mythische Verwendung weit von der Umschichtung körperlicher Kräfte auf geistige Fähigkeiten entfernt.

³⁸⁶ Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 218.

³⁸⁷ Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 224.

³⁸⁸ Das *Schatzhaus der Seelen* oder auch der *Guf* („Körper“) beherbergt alle Seelen der Menschen, welche erst aufgebraucht werden müssen, bevor der Messias David kommen kann. Dieser Deutung liegt der talmudische Ausspruch: „Der Sohn Davids kommt nicht, bis alle Seelen im ‚Körper‘ erschöpft sein werden.“ [Jebhamot 62a, 63b] Vgl. Sholem 2001, S. 78f.

³⁸⁹ Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 337.

3.4.5 Zusammenfassung: Golem bei Kai Meyer

Josef ist kein Mensch, hat aber menschliche Züge, die ihn zu einem widersprüchlichen Wesen machen: Er empfindet Trauer, Angst und Hilflosigkeit – kann aber nicht weinen. Er braucht Schlaf – aber keine Nahrung. Er ist sehr kräftig und hat übernatürliche geistige Fähigkeiten – kann den magischen Befehl seines Schöpfers jedoch nicht missachten.

„Der Wunsch, der Zauber, der Fluch“³⁹⁰ verdammt ihn zum Wachsein solange der Judenstadt Gefahr durch den Schattenesser droht. Mit der Überwindung der Gefahr kann der Golem wieder einschlafen. Das Emeth- oder Schemmotiv findet hier keine Beachtung. Die Befehlsgewalt des Rabbis äußert sich verbal. Die Bindung des Geschöpfes an den Schöpfer ist somit weit stärker ausgeprägt, weil es keinen machtvollen Gegenstand gibt, den gegebenenfalls auch ein anderer, als der Rabbi selbst, benutzen könnte.

Das Gefahrenpotenzial des Golems findet in der Geschichte keinen Raum. Durch seine eingeschränkte Bewegungsfreiheit ist Josef außerhalb seiner Kammer zu keiner Handlung fähig. So kann er Sarai einmal durch eine Luke in der Dachkammer zu sich hereinholen, ein anderes Mal benutzt er eine Leiter, um in den Kampf auf dem Dachboden einzugreifen. Die Angst Sarais, dass der Schlafmangel den Golem dazu bringe, den Verstand zu verlieren, wird im Roman nicht bestätigt. Als Sarai ihm letztmalig im wachen Zustand begegnet, ist er erschöpft und dämmert vor sich hin; als sie ihn nach der Überwindung des mal'ak Jahve besucht, ist er bereits wieder in seinen magischen Schlaf gefallen. Wie bei Meyrink auch hat der Golem mit der Überwindung der Gefahr seine Schuldigkeit getan. Auch geht die Gefahr sowohl bei Meyrink als auch bei Meyer nicht vom Golem aus.

Arnim deutete mit seiner Golem schon eine Überwindung des gewalttätigen Aspektes an. Seine Golem ist körperlich stark und wird in einem Wutausbruch vernichtet – ihre eigentliche Macht liegt aber auf der körperlich-erotischen Ebene und ihr un gelenkter Wille stellt eine Gefahr dar. Bei Meyrink fällt der gewalttätige Aspekt völlig weg, der Golem symbolisiert eine Gefahr auf geistiger Ebene. Meyer wiederum gibt dem Golem den Körper zurück, lässt ihn aber nur mit dem Verstand agieren, während die starke Herrschaft ihn körperlich stark einschränkt.

³⁹⁰ Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 126.

Die zeitlichen Handlungsebenen von Meyrink und Arnim unterscheiden sich: Arnims Handlung spielt zur Lebenszeit Karls V. und ist historisch auf das Jahr 1516 datierbar; Meyrinks Handlung ist in der Zeit der Assanierung des Prager Judenviertels, um 1900, angesiedelt. Mayer hat dazu eine generelle Veränderung der Golemliteratur in der Moderne festgestellt:

„Die meisten Erzählungen aus dem 19. Jahrhundert behandeln den Golemstoff auf der Ebene seiner eigenen sagenhaften Vergangenheit, d. h. ihre Handlung spielt im 16. Jahrhundert. [...] Die zuletzt besprochenen Golemerzählungen aus dem 20. Jahrhundert dagegen holen den Sagenstoff in ihre zeitgenössische Gegenwart herauf, sie transponieren ihn auf eine neue zeitliche Ebene.“

Kai Meyer folgt dieser zeitlichen Umbettung nicht. Sein Roman *Der Schattensesser* trägt den Untertitel *Historischer Roman* und auch wenn diese Ankündigung vielleicht mit den phantastischen Elementen kollidiert, erfüllt sie sich in Bezug auf die Handlungszeit der Geschichte im 17. Jahrhundert.

Eine deutliche Modifikation des Motives zu Arnim und Meyrink zeigt sich in der Verkehrung des Doppelgängermotivs, denn Meyers Golem ist kein Doppelgänger, sondern ein Gegenpart. Sein Gegenspieler ist der mal'ak Jahve. Dieser ist ein Engel und Gesandter Gottes. Er tritt als schwarz gewandete Bedrohung auf und zerstört in seinem heiligen Auftrag Menschenleben. Der Golem hingegen ist ein vom Menschen hergestellter Wächter. Seine Haut und seine Kleidung sind weiß und er rettet Sarai zweimal das Leben. Er ist die helfende Instanz, die als Gegenpol zu der Gefahr durch den mal'ak Jahve agiert. Den beiden nichtmenschlichen Figuren ist der Befehl ihres Schöpfers gemein – doch für den Engel bedeutet dieser Befehl Bewegungsfreiheit und eine gewisse Eigenermächtigung, wohingegen der Golem von der Befehlsgewalt über ihn gehemmt wird. Die Diskrepanz zwischen göttlichem und menschlichem Schöpfer ist an ihren Worten und der Wirkung auf ihre Geschöpfe offensichtlich.

Gemein ist dem Gegensatzpaar auch, dass ein direkter Zugriff auf die Geschöpfe für den Menschen nicht möglich ist. So wie Sarai den Engel nicht direkt bekämpfen kann, sondern den Umweg über die Schechina wählen muss, um den Befehl an den mal'ak Jahve erlöschen zu lassen, kann sie auch dem Golem nicht direkt helfen, sondern lediglich dem Befehl des Rabbiners die Voraussetzung entziehen.

Beide Geschöpfe haben einen Schnittpunkt im *Otzar ha-Neschamot*: Es wird als „Ebene des mal'ak Jahve“³⁹¹ bezeichnet und der Golem kann den Weg dorthin weisen. In dieser wegweisenden Funktion Josefs zeigt sich eine Parallele zum Homunculus Goethes, der als rein geistiges Wesen in Fausts Träume sehen kann und den Weg zur Walpurgisnacht ermöglicht.

In der Rezeption des Golemmotives lässt sich beobachten, dass die Figur eine Wandlung vom Motiv „legendärer und apokrypher Berichte“³⁹² zum Motiv tatsächlich vollzogener mystischer Rituale, weiter zum literarischen Stoff der Legenden und zurück zum phantastischen Motiv gemacht hat. Kai Meyer hat den Golem als Motiv aufgenommen, allerdings die in der modernen Phantastik und Science-Fiction beliebte Symbolisierung des Golemmotives weggelassen. Sein Golem ist keine Spiegelung und keine Moralisierung – Josef ist eine Figur mit eigenem Handlungsspielraum. Diese literarische Rückkehr zur plastischen Figur des Golems ermöglicht Kai Meyer zudem eine Weiterentwicklung: Der Golem wird zur Person. Sprechend, fühlend, handelnd und mit einem Namen versehen, ist Josef nicht mehr nur eine menschenähnliche Figur sondern ein künstlich erschaffener Mensch.

³⁹¹ Kai Meyer: *Der Schattenesser* 2005, S. 333.

³⁹² Scholem⁸1995, S. 227.

4. Motiv: Lilith

4.1 Herkunft der Lilith

„Die Gestalt der Lilit ist vor allem aufgrund ihrer Wirkungsgeschichte in der rabbinischen Literatur bis hin zur feministischen Forschung der Gegenwart bekannt. Diese Breitenwirkung ist insofern erstaunlich, als dass sie in der Bibel nur an einer Stelle genannt wird“³⁹³.

Lilith³⁹⁴ hat ihre Ursprünge zeitlich weit vor ihrer schmalen biblischen Erwähnung. Ihre Vorläufer, die sogenannten Lil-Geister³⁹⁵, finden sich in Mesopotamien, bei den Sumerern und den Akkadern.

Die mesopotamische Lil-Trias besteht aus drei Gestalten: den weiblichen Geistern *lilitu* („Dienerin des Windes“) und *ardat-lili* („Windsbraut“) sowie dem männlichen Windgeist *lilu*. Sie bringen den Menschen Krankheit und Tod, wobei insbesondere Männer gefährdet sind.³⁹⁶ Im sumerischen Gilgameschepos tritt das Lil-Mädchen/Lilith³⁹⁷ erstmalig namentlich auf.³⁹⁸ In jüngeren sumerischen Beschwörungen findet man die mesopotamische Dreiergruppe: die weiblichen *lilitu* und (*w*)*ardat lilî* sowie der männliche *lilû*.³⁹⁹ Auch in akkadischen Texten werden die drei Lil-Geister *lilû*, *lilitu* und (*w*)*ardat lilîals* als Beherrscher der Winde beschrieben. Gleichzeitig stehen alle drei Geister in engem Zusammenhang mit – vornehmlich sexueller – Gefährdung durch Tod und Krankheit. Sie überfallen unerwartet die Menschen an besonderen Lebensübergängen wie Geburt oder Zeugung und das vorzugsweise in der Nacht.⁴⁰⁰ Besonders herausgehoben wird die sexuelle Konnotation der weiblichen Lil-Geister, welche Männer verführen und töten. Der

³⁹³ Frey-Anthes: Lilit. In: WiBiLex 2008.

³⁹⁴ Die Schreibweisen *Lilit/Lilith* sind beide in der Forschung vertreten. Ich bevorzuge die von Kai Meyer gewählte Variante *Lilith*.

³⁹⁵ Es ist möglich, dass der sumerische Wortstamm *lil* („Wind“) in akkadischen Entsprechungen der Dämonennamen zu *lilu* („Nacht“) umgedeutet worden ist. Vgl. Dämonen. In: Wörterbuch der Mythologie 1 (1965), S. 48.

³⁹⁶ Vgl. Frey-Anthes: Lilit. In: WiBiLex 2008.

³⁹⁷ Im Original lautet der Name *ki-sikil-lil-la-ke*. Dieser wird mit *Lil-Mädchen* oder *Mädchen Lilith* übersetzt. Vgl. Hurwitz²1983, S. 34.

³⁹⁸ Der älteste bekannte Beleg für *lilitu* findet sich in *Gilgamesch, Enkidu und die Unterwelt* (18. Jh. v. Chr.). Die Göttin Inanna pflanzt sich einen Halub-Baum (wahrscheinlich eine Art Eiche) in den Garten. Das Lil-Mädchen baut sich eine Wohnung in seinem Stamm und Innana bittet Gilgamesch, den Baum zu fällen. Das Lil-Mädchen entweicht daraufhin in die Wüste. Vgl. Kammenhuber: Gilgameš-Epos. In: Kindlers Neues Literaturlexikon 18 (1998), S. 638. Ähnlich ist es in der Erzählung *Inanna und der Huluppu-Baum*: Die Göttin Lildu sitzt unter den Ästen des Weltenbaumes, dessen Wipfel den Boden berühren. Der Gott Utu versucht von außen die Baumwohnung zu zerstören, indem er die Äste entfernt und die Füße hineinstecken möchte.

³⁹⁹ Auch werden sie oft unter oder neben den *Bösen Sieben*, einer häufig beschworenen mesopotamischen Dämonengruppe, genannt. Vgl. Frey-Anthes: Lilit. In: WiBiLex 2008.

⁴⁰⁰ Die Volksetymologie verbindet ihren Namen mit dem akkadischen *lilîatum* („Abend / Nacht“).

weibliche Geist *lilitu* ist unfruchtbar und bringt Neugeborene um, indem er sie mit dem Gift seiner Brüste säugt. Der männliche Lil-Geist ist ein ruheloser Geist der Steppe, der oftmals nachts schwangere Frauen überfällt. Die Windgeister wohnen in Ruinen – also an Orten, die gefährlich sind und jenseits der Zivilisation liegen. Sie tauchen in biografischen, geografischen und zeitlichen Grenzsituationen auf und zeigen damit, dass solche Situationen als besonders gefährlich gelten.⁴⁰¹ Das Wohnen in Ruinen und das Auftreten in Grenzsituationen ist Lilith auch im Alten Testament⁴⁰² eigen. Ihre Erwähnung darin ist insofern erstaunlich, da Lilith außerhalb Mesopotamiens keine besondere Bedeutung zukam.

In aramäischen Zaubertexten, welche sich auf der Innenseite von Schalen aus dem 6. oder 7. Jahrhundert befinden, werden Liliths beschworen, damit sie sich von den Verzauberten fernhalten.⁴⁰³ Auch hier ist der unheilvolle Charakter, der ihrer Figur immer anhaften wird, vordergründig.

4.1.1 Die göttliche Lilith

Im Babylonischen erscheint Lilitû / Lilith als Göttin im Kontext zweier anderer Göttinnen: Ishtar und Lamaschtu. Mit Letzterer hat Lilith sowohl den kinderraubenden und -tötenden Ruf als auch den Aspekt der furchtbaren, verschlingenden Mutter gemeinsam.⁴⁰⁴ Mit Ishtar verbindet sie der Wesenszug als Männer verführende und zur Unzucht verleitende Göttin.⁴⁰⁵ Sowohl Lamaschtu als auch Ishtar tragen Züge der Großen Muttergöttin in sich.

Die Annahme, dass Lilith als eine Göttin angesehen wurde, gründet sich vor allem auf archäologische Funde: den *Arslan Tasch Inschriften* und dem *Queen of the Night Relief*⁴⁰⁶. Die Kalksteinplatten, welche 1931 im nordöstlichen Syrien, in Arslan Tasch gefunden wurden, stammen aus dem 7. oder 8. vorchristlichen Jahrhundert. Auf der

⁴⁰¹ Vgl. Frey-Anthes: Lilit. In: WiBiLex 2008.

⁴⁰² Es ist schwierig zu begründen, warum Lilith in Jes. 34 erwähnt wird. Ein möglicher Anknüpfungspunkt liegt im Aufenthalt der mesopotamischen Lil-Geister in Ruinen. Eine Verbindung zu Babylonien ist auch durch die Verarbeitung von Jes. 13 und Jer. 59 gegeben. In Jes. 34,14 ist Lilith lediglich ein peripherer Geist, ein Wesen, das an den Rändern der Zivilisation agiert und die Ruinen zu unbewohnbaren Orten für Menschen macht. Vgl. Frey-Anthes: Lilit. In: WiBiLex 2008. Auch im jüngeren, jüdischen Buch *Sohar* wird Lilith zwischen den Ruinen angesiedelt. Vgl. *Sohar* III, 19a.

⁴⁰³ Vgl. Hurwitz ²1983, S. 71, 76.

⁴⁰⁴ Vgl. Hurwitz ²1983, S. 22f.

⁴⁰⁵ Vgl. Hurwitz ²1983, S. 40f.

⁴⁰⁶ Die Entstehungszeit wurde auf etwa 1950 v. Chr. geschätzt. Das Fundstück ist bekannter unter dem Namen *Burney Relief* – nach dem Antiquitätensammler Sydney Burney, welcher das Relief 1935 erwarb. Im Jahre 2003 erstand das Britische Museum in London das Relief und benannte es um in *Queen of the Night Relief*.

einen Platte ist in kanaanäischer Sprache eine Beschwörung gegen eine geflügelte Göttin oder einen Dämonen der Finsternis verzeichnet. Dass es sich bei der zu besänftigenden Göttin um Lilith handelt, wird von dem Wort *haniquita / hanuqita* („würgen“) abgeleitet. Da Lilith nachgesagt wurde, dass sie Neugeborene erwürge, ist der Begriff *Würgerin* untrennbar mit ihr verbunden.⁴⁰⁷ Dass es sich bei der Inschrift um eine Beschwörung zur Abwehr der Lilith handelt, ist somit wahrscheinlich. Bei der zweiten Platte aus Arslan Tasch kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden, gegen welchen Dämon sich die Beschwörungsformel richtet.⁴⁰⁸

Eindeutiger scheint die Abbildung auf dem Queen of the Night Relief zu sein. Auf diesem Terrakotta-Relief ist eine geflügelte, nackte Göttin mit Vogelfüßen zu sehen. Manche Forscher vermuten eine Abbildung der Ishtar, andere die einzige Abbildung der sumerischen Schlangengöttin Ereschkigal. Eine endgültige Festlegung steht in Forscherkreisen noch aus, bisher wird die Abbildung immer gern verwendet, wenn von Lilith die Rede ist.

Die göttliche Deutung der Lilith soll hier erwähnt werden, da sie eine interessante Parallele zur Baba Jaga, welcher eine Göttlichkeit im slawischen Raum nachgesagt wird, zeigt. Die Abstufung einer heidnischen Göttin zur europäischen Hexe ist in beiden Fällen erkennbar, auch wenn diese aus ganz verschiedenen Sprach- und Kulturräumen stammen.

4.1.2 Die biblische Lilith

Im Alten Testament wird Liliths Name nur wenige Male genannt. In Jes. 34,14 heißt es im Zusammenhang mit der Vernichtung von Edom, in dessen Ruinen Tiere und andere Wesen hausen:

„Da treffen Wüstentiere mit wilden Hunden zusammen, und Bocksdämonen begegnen einander. Ja, dort rastet die Lilit und findet einen Ruheplatz für sich.“⁴⁰⁹

Lilith wird hier als Verkörperung der menschlichen Antigesellschaft genannt. Darüber hinaus hat Lilith allerdings keine Funktion und auf die von ihr ausgehende Gefahr

⁴⁰⁷ Vgl. Hurwitz ²1983, S. 56.

⁴⁰⁸ Vgl. Hurwitz ²1983, S. 58f.

⁴⁰⁹ Elberfelder Bibel: Jes. 34,14. Die Elberfelder Bibel deutsche das hebräische Wort *lilit* mit *Lilit* ein. Die Lutherbibel (1534) übersetzte *lilit* zunächst mit dem Wort *Kobold*; nach der Revidierung 1984 ist an der Stelle *Nachtgespenst* zu finden. Die Neue Welt Übersetzung bevorzugt *Nachtschwalbe*.

wird nur im Kontext der sie umgebenden Tiere angespielt.⁴¹⁰ Als Warnung für den Untergang böser Menschen wird Lilith in Buch Hiob 18,15 gebraucht:

„Jetzt lässt im Zelt sich Lilith nieder, und über seine Wohnstatt streut man Schwefel.“⁴¹¹

Beide Stellen sagen nichts über die Figur Lilith aus. Ihre bedrohliche Seite muss allgemein bekannt gewesen sein, damit ihre Erwähnung als gefährliche Komponente wahrgenommen wird.⁴¹² Viele Maler, insbesondere des 15. und 16. Jahrhunderts, gaben der Schlange des Paradieses Liliths Gesicht.⁴¹³ Die Gleichstellung Liliths mit der Schlange des Paradieses ist plausibel, wenn man weiß, „daß bei der Verdrängung älterer durch jüngere Gottheiten die älteren oft durch Schlangen und Drachen versinnbildlicht“⁴¹⁴ werden. Für den zeitgenössischen, nicht zwangsläufig jüdischen, Betrachter kann ein Vorwissen um die Figur Liliths angenommen werden, um die Gemälde zu verstehen.

In der Bibelübersetzung Luthers ist Lilith völlig getilgt und somit aus der christlich-biblischen Tradition gelöscht worden.

Lilith verliert im Alten Testament ihren ausgeprägten – sexuellen – Charakter, über den die Lil-Geister Mesopotamiens verfügen. Durch ihre weitere Wirkungsgeschichte erhält Lilith diesen zurück und verstärkt ihn. „Lilith’s sexuality is not a regular kind of sexuality“⁴¹⁵ – gleichwohl rückt der gefährliche und verführende Aspekt in den Vordergrund der jüdischen Rezeption.

⁴¹⁰ Vgl. Riede: Lilit. In: Calwer Bibellexikon 2 (2003), S. 835.

⁴¹¹ Jerusalemer Bibel: Hiob 18,15. Auch hier ist in den neuen Bibelübersetzungen der Name Lilith nicht mehr zu finden. Stattdessen heißt es: „Das herrenlose Zelt ist frei für jeden; wo der Verfemte wohnte, streut man Schwefel.“

⁴¹² Vgl. Hurwitz ²1983, S. 64f.

⁴¹³ Z. B. Bertram von Minden: *Adam und Evas Sündenfall mit einem Apfel u. Sündenfall, Gottvaters Strafrede* (um 1379) [rechter Flügel des Grabower Altars], Hugo van der Goes: *Der Sündenfall* (1475), Hieronymus Bosch: *Das irdische Paradies* (um 1500) [linker Flügel des Heuwagentryptichons] u. *Paradies* (zw. 1485 u. 1505) [linker Flügel des Weltgerichtstryptichons], Michelangelo Buonarroti: *Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies* (1508–12) [Ausschnitt aus dem Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle], Raffaello Santi: *Der Sündenfall* (16. Jh.) u. Detail im Deckenfresko *Stanza della Segnatura* (1508), Lucas Cranach der Ältere: *Adam und Eva im Garten Eden* (1530) u. *Paradies* (1536)

⁴¹⁴ von Heyl: Lilith – Die erste Frau Adams. In: Schmelz 1995, S. 106. Heyl widmet seinen Aufsatz der Thematik ‚Lilith als Hybridwesen‘, was ihre Gleichsetzung mit der Schlange plausibilisiert. Einen anderen Ansatz zeigt Zingsem, denn Lilith galt auch als Dämonin der Wassertiefen und ihr wird eine Verbindung mit Leviathan, dem Chaos-Meeresdrachen, nachgesagt. In dieser jüdisch-kabbalistischen Sage wird sie von einem blinden Drachen mit dem Satan Samael vermählt und die beiden werden als ‚Leviathan, geringelte Schlange‘ und ‚Leviathan, flüchtige Schlange‘ bezeichnet. Vgl. Sohar I 34a u. 148b, zitiert nach Zingsem 2000, S. 176.

⁴¹⁵ Hutter: Lilith. In: Dictionary of Deities and Demons in the Bible (1995), Sp. 974.

4.1.3 Die jüdische Lilith

Die innerjüdische Wirkungsgeschichte macht Lilith zum Nachtdämon und betont vor allem ihren sexuell-gefährlichen Aspekt.⁴¹⁶ Im babylonischen Talmud wird Lilith als geflügelte Dämonin beschrieben. Diesem geht ein neuer Herkunftsmythos voran, welcher Lilith zur ersten Frau Adams erklärt. Diese Version des Lilithmotivs ist die bekannteste. Auch Kai Meyers Anspielungen auf Lilith beziehen sich auf diese nebenbiblischen Schriften.

Der Übergang von den Lil-Geistern zu Lilith als Adams erster Frau ist holprig. Vera Zingsem warnt in ihrer Untersuchung vor „einer allzu voreiligen Parallelisierung“⁴¹⁷. Doch sind ihr übermenschliche Fähigkeiten, wie das Fliegen und das Wissen um den geheimen Namen Gottes, erhalten geblieben. Sie ist mächtiger als Adam und Eva.

Ausgehend von der Erkenntnis, dass die biblischen Textstellen zur Erschaffung der ersten Frau einander widersprechen,⁴¹⁸ wird Lilith im traditionellen Midrasch als erste Gefährtin Adams bezeichnet.

Im *Alphabet des Ben Sira*, welches die erste niedergeschriebene Version dieses Lilithmythos' ist,⁴¹⁹ wird Lilith von Gott als gleichwertige Frau für Adam geschaffen. Jedoch widersetzt sie sich Adams Befehl, dass sie ‚unter ihm liegen‘ solle. Sie streiten sich, bis Lilith den heiligen Namen Gottes ausspricht und durch die Luft aus dem Paradies auf den Grund des Roten Meeres entflieht. Auch drei Engel, welche Gott auf Adams Klage hin ihr nachsendet, können Lilith nicht zur Umkehr bewegen. Sie sagt, dass sie geschaffen sei, Neugeborene zu schwächen und gibt den Engeln das Versprechen, dass sie sich von Kindern, die mit einem schützenden Amulett

⁴¹⁶ Auch im islamischen Kulturkreis finden sich nachtaktive Dämoninnen, welche besonders Kinder und Frauen gefährden. Diese werden allerdings nicht Lilith, sondern *umm al-lajl* („Mutter der Nacht“) oder *qarīna* („Würgerin“; „die Gehörnte“) genannt. Vgl. Frey-Anthes: Lilit. In: WiBiLex 2008. Interessant ist hier auch ein Blick auf den syrischen Raum: Hier wird Lilith eng mit Ishtar verbunden und tritt in vielen Gestalten, Namen und Funktionen auf. Auch hier wird zwischen männlichen und weiblichen Lilithgestalten unterschieden. Sie verkörpert besonders sexuelle Gefahr für Männer als eine Art Succubus, gefährdet aber ebenso Frauen und Kinder während der Schwangerschaft und Geburt. Sie wird der Unterwelt zugeordnet. Vgl. Frey-Anthes: Lilit. In: WiBiLex 2008.

⁴¹⁷ Zingsem 2000, S. 27.

⁴¹⁸ Genesis 1,27: „So schuf Gott die Menschen nach seinem Bild, als Gottes Ebenbild schuf er sie und schuf sie als Mann und als Frau.“

Genesis 2, 21f.: „Da versetzte Gott, der Herr, den Menschen in einen tiefen Schlaf, nahm eine seiner Rippen heraus und füllte die Stelle mit Fleisch. Aus der Rippe machte er eine Frau und brachte sie zu dem Menschen.“

⁴¹⁹ Das Alphabet des Ben Sira (7.–10. Jh.) bezieht sich auf eine Midraschlegende von Lilith. Vgl. Schoenfeld: Lilith. In: EM 8 (1996), Sp. 1080.

versehen seien, fernhalte. Sie nimmt die Strafe Gottes, dass jeden Tag 100 ihrer dämonischen Kinder sterben sollten, in Kauf.⁴²⁰

Wer die Väter ihrer Kinder sind, wird nicht erwähnt. Da sie sich mit Adam aber scheinbar nur stritt, ist anzunehmen, dass es sich um die Dämonen handelt, denen sie außerhalb des Paradieses begegnet. Von diesen und anderen Feinheiten berichten Schriften des *Sohar*⁴²¹, dem bedeutendsten Werk der Kabbala.

Dort wird Lilith nicht aus dem gleichen Lehm wie Adam, sondern aus Schmutz und Sediment auf Wunsch Adams hergestellt. Doch auch hier gerät das Paar über die Sexualstellung in Streit und als Adam gewaltsam versucht, seinen Willen durchzusetzen, spricht Lilith Gottes heiligen Namen aus und fliegt davon.⁴²² Die hinterhergesandten Engel finden sie in der Nähe des Roten Meeres, wo sich Lilith bereits mit lüsternen Dämonen paart und täglich 100 *lilim* gebiert. Auf die Aufforderung der Engel, dass sie zurückzukehren solle, gibt Lilith an, dass sie den göttlichen Befehl habe, Neugeborene ‚in ihre Obhut zu nehmen‘. Das ist keinesfalls positiv gemeint, denn wieder macht sie das Zugeständnis, Kinder, die unter dem Schutze eines Amulettes stünden, zu schonen. Dennoch ereilt sie Gottes Strafe und täglich sterben 100 ihrer dämonischen Kinder. Da Lilith nie eine verbotene Frucht vom Baum der Erkenntnis aß, bleibt sie unsterblich.⁴²³ Als Gott Eva schuf und sie Adam als Gefährtin gab, verbot er ihnen den Paarungsakt. Nach dem Sündenfall gab er Lilith die Macht über die Menschenkinder.⁴²⁴ Somit hatte sie recht, als sie zu den Engeln sagte, sie handle in Gottes Auftrag, wenn sie sich den Neugeborenen näherte.

In anderen Schriften der Kabbala erfährt Lilith weitere Ausgestaltungen. Als Gegenstück zur Schechina, die den weiblichen Teil der göttlichen Sefirot verkörpert, gilt sie als weibliches Element der ‚anderen Seite‘.⁴²⁵ Dargestellt wird sie als dämonisches Wesen, eine Mischung aus Frau und Schlange.⁴²⁶ Es wird zwischen

⁴²⁰ Zitiert nach Zingsem 2000, S. 28.

⁴²¹ Der *Sohar* taucht in schriftlicher Fassung im 13. Jh. in Spanien erstmals auf.

⁴²² Im *Sohar* III 19a heißt es, dass Lilith bereits beim Anblick des Brautbettes flüchte.

⁴²³ Vgl. *Sohar* I 34b. Zitiert nach Zingsem 2000, S. 28–30.

⁴²⁴ Vgl. *Sohar* I 19b. Zitiert nach Zingsem 2000, S. 35.

⁴²⁵ Vgl. Davidowicz 2009, S. 46.

⁴²⁶ Auch in der christlichen Kunst wird Lilith als Mischwesen aus Frau und Schlange dargestellt, das Eva den Apfel reicht, wobei ihre Mischgestalt die verführerische Schönheit Liliths nicht beeinträchtigt. So wird die negative Rolle der Frau beim Sündenfall besonders hervorgehoben. Auf Gemälden wird Lilith meist mit rotem Haar dargestellt, was eines der Hauptkennzeichen der verführerischen Schönheit Liliths ist. Vgl. Frey-Anthes: *Lilit*. In: *WiBiLex* 2008.

der älteren Lilith, als Gegenüber zum männlichen bösen Prinzip Samael,⁴²⁷ und einer Jüngeren, als Frau des Aschmodai⁴²⁸, unterschieden. Es gibt zudem unterschiedliche Manifestationen der Lilith, welche als Mütter zahlreicher Dämonen fungieren. In einigen Varianten wird sie als letzter Engel der zehn unheiligen Sefirot⁴²⁹ genannt. Dieser Legende nach wurden, nach ihrer Flucht aus dem Paradies und ihrem Widerstand gegen Gottes Willen, alle Kinder Liliths getötet. Deshalb sucht sie des Nachts allein schlafende Männer auf, um sie zu verführen. Durch diese Vereinigungen bringt Lilith dämonische Wesen zur Welt.⁴³⁰ Aus Rache trachtet Lilith zudem Evas Kindern nach dem Leben; sie erwürgt die Neugeborenen und schadet den Wöchnerinnen. Gelegentlich frisst sie ihre eigenen Kinder, wenn sie keine anderen findet. Zum Schutz befestigen die Menschen Amulette an den Krippen, auf welchen die vier Flüsse des Paradieses und die Namen der Engel zu sehen sind, welche Lilith einst in Gottes Auftrag jagten und ihre Kinder töteten. „Solche bis ins Mittelalter verbreiteten Überlieferungen machten sie im Volksglauben zur Mutter des Teufels und zum personifizierten Inbegriff der Hexerei“⁴³¹. So wird aus der dämonischen Lilith eine teuflische; die jüdische Figur wird christianisiert.

Im 19. Jahrhundert findet eine Rehabilitierung der Lilith in der Dichtung statt,⁴³² womit ihre Verwendung im feministischen Kontext einhergeht. So wird im jüngeren jüdisch-feministischen Umfeld Lilith als Urbild der emanzipierten Frau wahrgenommen, die sich Adam nicht unterordnet. Sie ist, im Gegensatz zu Eva, resistent gegen den Teufel und symbolisiert die starke, gelehrte, selbstständige Frau, während die

⁴²⁷ Im Sohar bildet der Satan Samael mit Lilith das ‚untere‘ Spiegelpaar zum ‚mittleren‘ Paar Adam und Eva und zum ‚oberen‘ Paar Gott und Schechina. Vgl. Zingsem 2000, S. 37. Hurwitz spricht von Samael und Lilith als ‚das unheilige Paar‘ im Gegensatz zum heiligen Paar der Sefirot Tiferet und Malchut. Vgl. Hurwitz²1983, S. 107.

⁴²⁸ Aschmodai, auch Asmodis, wird als ‚Herr der anderen Seite‘, des Prinzips des Bösen, bezeichnet. Vgl. Schoenfeld: Lilith. In: EM 8 (1996), Sp. 1081.

⁴²⁹ Die unheiligen Sefirot namens *Qlippōt* („Schalen“), auch *kelippot*, sind, der Genesis-Auslegung des Buches *Sohar* nach, die Reste der Welten, welche Gott vor der Schöpfung unserer Welt erschuf und aufgrund ihrer Unvollkommenheit wieder zerstörte. Diese Reste enthalten noch *nizzozot schel qduschah* („Funken von Heiligkeit“) und bilden als *qlipot* („Hülsen“) die Grundlage des Bösen in der Welt. Ihre *ni□ō□ōt* („Funken“) vermischen sich infolge des Sündenfalls mit den Funken der Sefirot und wandern in die Seele hinein, sodass jede Seele gute und böse Anteile enthält. Samael und Lilith symbolisieren dieses böse Prinzip. Vgl. Hurwitz²1983, S. 110.

⁴³⁰ Vgl. Schoenfeld: Lilith. In: EM 8 (1996), Sp. 1081.

⁴³¹ Riede: Lilit. In: Calwer Bibellexikon 2 (2003), S. 836.

⁴³² Z. B. Johannes Wedde: *Lilith* (1867), Robert Browning: *Adam, Lilith and Eve* (1883). Im 20. Jh. wird die Lilithfigur in der Dichtung häufig ironisch gebrochen, so z. B. bei Bruno Ertler: *Lilith* (1919), Ernst Penzoldt: *Die Powenzbande* (1930).

biblische Eva in der patriarchalen Tradition steht.⁴³³ Psychologisch zeigt sich hier der Gegensatz zwischen Mütterlichkeit, Bescheidenheit und Folgsamkeit aufseiten Evas und Leidenschaft, Sexualität und Sinnlichkeit aufseiten Liliths. Der Lilithmythos symbolisiere somit den biblischen Versuch der Männer, die Selbstständigkeit der Frau mittels einer höheren Autorität zu unterdrücken.⁴³⁴

4.2 Lilith in der Literatur

*„Ich zitierte eine Stelle aus dem Meisterwerk Ihrer Nationalliteratur.
Ich sprach also poetischerweise...“⁴³⁵*

Auch in deutschen Märchen und Legenden ist Lilith zu finden. Im Zuge der Hexenverfolgung fungiert sie als Begleiterin der Göttin Hulda, deren Ableitung unter dem Namen Frau Holle bekannt ist. Die Verbindung wird dabei über die Fähigkeit zu fliegen aufgebaut.⁴³⁶ Sie ist zuweilen die Großmutter des Teufels und die Urmutter der Hexen. Ihre bekannteste Erwähnung in der deutschsprachigen Literatur findet sich in Goethes *Faust. Eine Tragödie* von 1808. Darin reitet Lilith mit anderen Hexen um den Blocksberg. Dieser Kontext wird mit Liliths nebenbiblischer Herkunft vermengt – ohne jedoch die jüdische Seite daran zu erwähnen.

„Faust.

Wer ist denn das?

Mephistopheles.

Betrachte sie genau!

Lilith ist das.

Faust.

Wer?

Mephistopheles.

Adams erste Frau.

Nimm dich in acht vor ihren schönen Haaren,

Vor diesem Schmuck, mit dem sie einzig prangt.

Wenn sie damit den jungen Mann erlangt,

So lässt sie ihn so bald nicht wieder fahren.“⁴³⁷

Hier wird der Eva–Lilith–Gegensatz auf Gretchen und Lilith angewandt. Lilith ist das dämonisierte Gretchen, was die Männer verführt. Sie tritt hier als „weiblicher Satan

⁴³³ Erste Frauenbuchhandlungen und Frauencafés trugen oft den Namen Lilith und auch als weiblicher Vorname wurde er schnell beliebt. Vgl. Heyl: Lilith. In: Schmelz 1995, S. 104.

⁴³⁴ Jüdische Feministinnen bedienen sich gern der Form des Midrasch (Begriff aus dem rabbinischen Judentum für das Studium und die Schriftwerke, welche eine Ausdeutung religiöser Texte enthalten), um ihre Ansichten kundzutun. Der bekannteste feministische Midrasch ist Judith Plaskows *Das Kommen Liliths*.

⁴³⁵ Thomas Mann: *Der Zauberberg* 1967, S. 347.

⁴³⁶ Hulda teilt das Schicksal vieler heidnischer Göttinnen und wird unter christlichem Einfluss zu einer kindermordenden Furie – eine Eigenschaft, die sich aus ihrem namensgebenden Ruf als Huldvolle und Gnädige ins Gegenteil verkehrte. Vgl. Zingsem 2000, S. 46.

⁴³⁷ Johann Wolfgang von Goethe: *Faust. Eine Tragödie*, V. 4118–4123.

[...] in der Walpurgisnacht auf⁴³⁸. Wie nahezu alle Elemente des Fausts Goethes ist Lilith nach dieser Erwähnung besonders beachtet worden.⁴³⁹ So zitiert in Thomas Manns *Der Zauberberg* Settembrini daraus:

„Das dunkelgoldbraune Seidenkleid war fußfrei, der Rock etwas bauschig gearbeitet. Wir sagen von den Armen hier nichts mehr. Sie waren nackt bis zu den Schultern hinauf.

„Betrachte sie genau!“ hörte Hans Castorp Herrn Settembrini wie von weitem sagen, während er ihr, die bald weiterging, gegen die Glastür, zum Saal hinaus, mit den Blicken folgte. „Lilith ist das.“

„Wer?“ fragte Hans Castorp.

Der Literat freute sich. Er replizierte:

„Adams erste Frau. Nimm dich in acht...“

Wo Lilith in der Walpurgisnacht Goethes noch selbst anwesend war, wird hier im gleichnamigen Kapitel *Walpurgisnacht* über die Figur der Vorlage debattiert. Dabei wird offensichtlich, dass lediglich der Literat um die Bedeutung der Figur weiß. Dass Lilith aus dem hebräischen Kontext stammt und zu einem „Nachtspek“ degradiert wurde, wird nicht verschwiegen.

„Hans Castorp sagte:

„Du steckst heute voller Poesie und Versen. Was ist nun das wieder für eine Lilli? War Adam also zweimal verheiratet? Ich hatte keine Ahnung...“

„Die hebräische Sage will es so. Diese Lilith ist zum Nachtspek geworden, gefährlich für junge Männer besonders durch ihre schönen Haare.“⁴⁴⁰

Es ist anzunehmen, dass Lilith zu Goethes Schaffenszeit den Rezipienten noch eher ein Begriff war als zur Entstehungszeit des Romans von Mann und die ausführliche Schilderung bereits auf die Unkenntnis des Lesers Rücksicht nimmt. Castorp spiegelt in diesem Fall den Kenntnisstand des Außenstehenden, nicht Gelehrten, und gäbe Settembrini die Möglichkeit, ein wenig über Lilith zu sagen. Funktionalisierend kann auch der darauf folgende Text gedeutet werden:

„Pfui Teufel! Ein Nachtspek mit schönen Haaren. So etwas kannst du nicht leiden, was? Da kommst du und drehst das elektrische Licht an, sozusagen, um die jungen Männer auf den rechten Weg zu bringen, – tust du das nicht?“ sagte Hans Castorp phantastisch. Er hatte ziemlich viel von der Weinmischung getrunken.“⁴⁴¹

Der unwissende – und dazu noch betrunkene – Laie bringt den Begriff „Teufel“ mit Lilith in Verbindung. Die duale christliche Anschauung erlaubt nur die Zuordnung der Geister zu Gott oder Teufel. Zudem spricht er „phantastisch“ und bringt damit den Begriff des Phantastischen in den Lilithkontext hinein. Nun ist der Roman *Der Zauberberg* trotz seiner Geisterbeschwörungsszene nicht dem Genre der Phantastik

⁴³⁸ Lilit. In: Lexikon der biblischen Personen (1989), S. 317.

⁴³⁹ Auch Dante Gabriel Rossetti zeigt sich in *Lilith / Body's Beauty* (1868) von Goethe beeinflusst.

⁴⁴⁰ Thomas Mann: *Der Zauberberg* 1967, S. 346.

⁴⁴¹ Thomas Mann: *Der Zauberberg* 1967, S. 346.

zuzuordnen. Doch hier wird über den Text hinaus darauf verwiesen, wo Lilith ihren Platz in der modernen Literatur gefunden hat.

Dort erfährt Lilith eine zunehmend positive Deutung. So taucht das phantastische Lilithmotiv zunächst in der Romantik auf. Lilith ist vor allem als lyrische Figur beliebt, zum Beispiel bei John Keats⁴⁴² oder Marcellus Emants⁴⁴³. Wie schon bei Symmachus⁴⁴⁴ und in der Vulgata-Bibel identifiziert auch John Keats Lilith mit der griechischen Göttin Lamia. Das Gedicht von Emants provozierte heftige Reaktionen, da die Liebe zur Frau als eine wollüstige Neigung dargestellt wird. Von den französischen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts wurde Lilith gern verwendet⁴⁴⁵. Der Schotte George MacDonald⁴⁴⁶ macht in seinem phantastischen Roman Lilith zum Symbol der Libido, die während der Reise ins Innere des Protagonisten bezähmt werden muss. Die deutsche Schriftstellerin Isolde Kurz⁴⁴⁷ beschreibt Lilith in ihrem Gedicht als zartes, zauberhaftes Wesen und Adam als grobschlächtigen, neidischen Klotz, der nicht begreift, dass Lilith ihn ergänzen soll und deshalb so anders ist als er selbst. Eva tritt hier als des Teufels Beitrag ins Paradies ein und erobert Adam, indem sie ihm nach dem Mund redet. Eva gleicht der Golem Arnims, denn sie weiß nichts Eigenes und spricht nur das, was ihr vom teuflischen Schöpfer eingeflüstert wurde. Obwohl Lilith und Adam einander lieben, entscheidet sich Adam für Eva, weil sie von ihm abhängig ist und ihm das Gefühl gibt, der Stärkere in der Beziehung zu sein. Lilith flieht und kommt nicht zurück, Adam jedoch träumt von ihr und sehnt sich zurück ins Paradies mit ihr. Diese gänzlich andere Deutung Liliths hat sich in der zu diesem Zeitpunkt männlich dominierten Literaturszene nicht durchgesetzt. Doch später hat auch Dagmar Nick⁴⁴⁸ Lilith zu einer unabhängigen, liebenden Frau erklärt, die von Adam aus Unverständnis und Machtanspruch umgebracht wird. Lilith wird zur Schlange, während Adam in der ihm untergebenen Eva die bessere Gefährtin gefunden zu haben glaubt.

⁴⁴² John Keats: *Lamia* (1819)

⁴⁴³ Marcellus Emants: *Lilith* (1874)

⁴⁴⁴ Symmachus der Ebionit (spätes 2. Jh.) war Autor der griechischen Version des Alten Testaments und beeinflusste die Übersetzung der Bibel ins Lateinische von Sophronius Eusebius Hieronymus (347–420), die unter dem Namen Vulgata-Bibel bekannt ist.

⁴⁴⁵ Z. B. Victor Hugo: *La fin de satan* (1886), Anatole France (Pseud. v. Jacques-Anatole Thibault): *La fille de lilith* (1889), Rémy de Gourmont: *Lilith* (1892)

⁴⁴⁶ George MacDonald: *Lilith* (1895)

⁴⁴⁷ Isolde Kurz: *Die Kinder der Lilith* (1908)

⁴⁴⁸ Dagmar Nick: *Lilith, eine Metamorphose* (1992)

Phantastisch arbeitet George Bernard Shaw⁴⁴⁹, wenn er Lilith zur gesamten menschlichen Entwicklung symbolisiert, zu welcher die Menschheit an ihrem Ende fähig sein wird. Sie wird als Mutter von Adam und Eva und somit als Urmutter der Menschheit, die ihrer Tochter Eva die Gabe der Neugier schenkt, beschrieben. Die Diskrepanz in der Benutzung des Motives Lilith fern von mythischen Auslegungen ist deutlich zu erkennen. Generalisierend ist das Drama Thornton Wilders⁴⁵⁰ zu verstehen, der anhand einer Familie den menschlichen Überlebenskampf zeigt und dessen Protagonisten die biblischen Figuren Adam, Eva und Kain zur Folie haben. Lilith ist hier wieder als Verführerin Adams charakterisiert. Einen feministischen Anstrich erhält Lilith im Roman der Britin Jean Plaidy⁴⁵¹. Das ärmliche Dienstmädchen Lilith freundet sich hier mit dem reichen Sprössling Amanda an und zusammen stürzen sie sich ins London des 19. Jahrhunderts, um das Leben, die Liebe und das Erwachsenwerden kennenzulernen. Lilith ist dabei der unbeirrbarere Part, der Amanda, deren Name wohl nicht zufällig ein Teilanagramm Adams ist, mit sich zieht. In einem gänzlich anderen Genre siedelt Anaïs Nin⁴⁵² ihre Lilith-benannte Figur an: Als Protagonistin einer ihrer Kurzgeschichten wird Lilith zwar wieder ihrer erotischen Charakterisierung angenähert, jedoch ist sie zunächst als frigide Frau stilisiert. Hier wird mit der literarischen Tradition des starken Namen Liliths gespielt. Auch in den der phantastischen Literatur zugehörigen Subgenres Science-Fiction und Fantasy sind die zeitlosen Eigenschaften Liliths verwertbar. Bei Octavia⁴⁵³ ist Lilith, als eine der wenigen menschlichen Überlebenden auf der Erde, Genspenderin für Alien-Mensch-Zwitterwesen, welche die sterbende Erde retten. Bei Christoph Marzi⁴⁵⁴ ist sie die Gemahlin des Lichtlords Lycidas. Hier ist die Ausprägung Liliths als Frau des Satans Samaels aufgegriffen worden. Auch in Kai Meyers Roman *Das Steinerne Licht* wird Lilith mit einer Figur, die sich Lord Licht nennt, konfrontiert – und dieser handelt im Auftrag des gefallenen Engels Luzifer.

⁴⁴⁹ George Bernard Shaw: *Back to Methuselah* (1921)

⁴⁵⁰ Thornton Wilder: *The Skin of Our Teeth* (1942)

⁴⁵¹ Jean Plaidy (Pseud. v. Eleanor Hibbert): *Lilith* (1954)

⁴⁵² Anaïs Nin: *Lilith* (1940) – Kurzgeschichte in *Delta of Venus* (1977)

⁴⁵³ Octavia E. Butler: *Lilith's Brood* (2000) [*Xenogenesis*]

⁴⁵⁴ Christoph Marzi: *Lilith* (2005)

Wie auch die Baba Jaga ist Lilith beliebt in der trivialen Fantasyliteratur. Als Beispiel seien hier Jack L. Chalker⁴⁵⁵, einige Bände der John-Sinclair-Reihe von Jason Dark⁴⁵⁶ und die Garnet Lacey Serie von Tate Hallaway⁴⁵⁷ genannt.

Arnulf von Hey unterscheidet in seiner Betrachtung der Lilith, in Anlehnung an Irmgard Roebing und Sigmund Hurwitz, folgende ideengeschichtliche Phasen der Lilithtradition:

- „1) hochsexualisierte ambivalente Muttergottheit sumerisch-babylonischer Herkunft
- 2) böser würgender und männerverführender Dämon in der jüdisch-mosaischen Kultur
- 3) erste Frau Adams in den nebenbiblischen Schriften der Kabbala
- 4) die ‚Rehabilitierung‘ der Lilith in der Dichtung des 19. Jahrhunderts und, damit zusammenhängend, ihre Entdeckung durch die Frauenbewegung [...]
- 5) die anima der C. G. Jung-Schule
- 6) die Revitalisierung einer ‚metafeministischen‘ Lilith in der Fantasy, die wie vergleichbare andere mythologische Bilder in den Bereichen Tattoo und Motorradkultur fortwirkt.“⁴⁵⁸

Gerade der letzte Aspekt dürfte für das Fortleben der Lilith in den Gedächtnissen auch des weniger belesenen Publikums verantwortlich sein. Doch auch in der komplexeren Literatur geht die Darstellung Liliths selten über ihren verführerischen, ungebändigten Charakter hinaus.

4.3 Kai Meyer – Spielarten eines Füllmotivs

„Vermithrax legte den Kopf schräg. ‚Eine Menschenlegende?‘
Merle nickte. ‚Vielleicht die älteste von allen. Mich wundert, dass ihr sie nicht kennt.“⁴⁵⁹

Kai Meyer hat Lilith zweimal als Randmotiv in seinen Werken verwendet: in *Loreley* von 2001 und in *Das Steinerne Licht* von 2002. Beide Male fungiert sie als genealogischer Mythos phantastischer Wesen. Obwohl der erzählte Lilithmythos in beiden Romanen auf der biblischen Legende als erste Frau Adams basiert, wird er unterschiedlich erzählt. Lilith soll hier als Beispiel einer Intertextualität innerhalb des Schaffens eines einzelnen Autors dienen. Aus diesem Grund wird auf einen ausführlichen Vergleich mit Werken anderer Autoren verzichtet und der Fokus auf die

⁴⁵⁵ Jack L. Chalker: *Lilith – A Snake in the Grass* (1981) [Teil 1 der Science-Fiction-Serie *Die Vier Beherrscher des Diamanten* (1981–83)]

⁴⁵⁶ Die Geisterjäger-John-Sinclair-Reihe des Pseudonyms Jason Dark (vorrangig genutzt von Helmut Rellengerd) erscheint seit 1973 und umfasst mittlerweile über 1800 Bände im Heft- und Buchbereich. Einige Titel, in denen Lilith als Geliebte Luzifers und erste Hure des Himmels auftritt, sind: *Lilith, der Teufel und ich*; *Liliths grausame Falle*; *Liliths Hexentanz*; *Hexenküsse*

⁴⁵⁷ Tate Hallaway (Pseud. v. Lyda Morehouse): Garnet Lacey Serie (*Tall, Dark and Dead*; *Dead Sexy*; *Romancing the Dead*; *Dead if I do*; *Honeymoon of the Dead*) (2006-2010)

⁴⁵⁸ von Heyl: Lilith – Die erste Frau Adams. In: Schmelz 1995, S. 103.

⁴⁵⁹ Kai Meyer: *Das Steinerne Licht* 2004, S. 70.

Unterschiede und Gemeinsamkeiten des Füllmotivs Lilith in zwei Romanen Meyers gerichtet.

4.3.1 Loreley

Der Roman *Loreley* ist, wie *Der Schattensesser*, mit dem Untertitel ‚Historischer Roman‘ versehen – und führt doppelt in die Irre. Zum einen geht es nicht, wie impliziert, um die Loreley wie sie Heinrich Heine etabliert hat,⁴⁶⁰ und zum anderen handelt es sich um einen phantastischen Roman, bei welchem der historische Hintergrund des Jahres 1320 lediglich eine Kulisse für die Phantastik darstellt. Eines dieser phantastischen Wesen ist das Echo, welches, in einen Mädchenkörper gebannt, den Eingang zum Feenreich Faerie im Lurlinberg bewacht. In seiner Einsamkeit wird das Echo langsam verrückt und sehr gefährlich und die Protagonistin Ailis versucht, sich und ihre Freunde davor zu beschützen. Auf ihrer Flucht begegnet sie einer Truppe Spielmännern, die sie bei sich aufnehmen. Einer davon ist der Spielmann Jammrich, welcher Ailis nach einer schweren Niederlage im Wirtshaus unterhalten möchte.

„Kennst du eigentlich den Ursprung des Echos und aller anderen Wesen von Faerie?“, fragte Jammrich.⁴⁶¹

Das Thema wird direkt als ätiologische Sage eingeleitet. Ailis verneint die Frage und gibt Jammrich die Möglichkeit, seine Geschichte zu präsentieren. Dies tut er mit einer Anspielung auf die vielen Versionen, die eine solche Sage haben kann.

„Natürlich erzählen sich die Leute viele verschiedene Fassungen dieser Geschichte“, begann der Lange Jammrich und setzte grinsend hinzu: ‚und wie immer ist meine die einzig wahre.‘ Er lehnte sich zurück, zog an seiner Pfeife und wurde ernst.⁴⁶²

Diese Floskel weist schon darauf hin, dass es sich hier lediglich um ein Hörensagen handelt, denn auch Jammrich ist kein Gelehrter. Dass er von der offiziellen religiösen Anschauung, dem mittelalterlichen Katholizismus, nicht viel hält, beweist er mit dem folgenden abschätzigen Wort für Geistliche:

„Die Pfaffen predigen von ihren Kanzeln, dass einst Adam und Eva die ersten Kinder zeugten und so das Menschengeschlecht begründeten. Aber das ist nicht die ganze Wahrheit. Eva, musst du wissen, war nämlich Adams zweite Frau. [...] Vor ihr gab Gott Adam ein anderes Weib zur Seite. Ihr Name war Lilith. Wie später Eva erlag auch Lilith einer Versuchung, allerdings nicht jener des Apfels und der

⁴⁶⁰ Siehe Kapitel *Einleitung* und *Zusammenfassung*.

⁴⁶¹ Kai Meyer: *Loreley* 2005, S. 388.

⁴⁶² Kai Meyer: *Loreley* 2005, S. 389.

Schlange. Nein, Lilith war nach fleischlichen Gelüsten zu Mute, und obwohl Gott es ihr verboten hatte, legte sie sich in der Nacht an Adams Seite und verführte ihn. Denn Lilith war ein herrliches Weibsbild, tausendfach schöner als Eva, und kein Mann hätte ihr je widerstehen können.' Er grinste. ‚Aber, wie wir wissen, gab es ja nur den einen, und so war sie, als sie Zuwendung suchte, auf den schlafenden Adam angewiesen.⁴⁶³

Die Frage, die sich stellt, ist: Wieso erschafft Gott eine sexuell aufgeladene Frau und verbietet ihr dann, diesen Gelüsten nachzugeben? Dies ist eine Leerstelle in der Erzählung Jammrichs. Eine Parallele ließe sich zum Baum der Erkenntnis schlagen: Die Frage ist dann nicht, wieso Gott einen Baum pflanzt, von dem niemand essen darf – die Herausforderung für den Menschen bestünde darin, dieser Versuchung zu widerstehen. In Jammrichs Erzählung wären die ‚fleischlichen Gelüste‘ für Lilith das, was der Apfel für Eva war.

Gottes Einstellung zur sexuellen Thematik im Paradies ist indes nicht eindeutig. Im *Alphabet des Ben Sira* heißt es, dass es Streit zwischen Adam und Lilith gegeben habe, wer ‚unten liegen‘⁴⁶⁴ solle. Dies kann als Stellung während des Sexualaktes gedeutet werden, doch Gottes Einstellung dazu bleibt offen.

In Jammrichs Erzählung findet die Verführung des schlafenden Adams bereits im Paradies statt – im Sohar wird hingegen beschrieben, dass dies erst nach dem Sündenfall außerhalb Edens passiert: Adam plante, nach der Verbannung 130 Jahre lang enthaltsam zu leben. Doch Lilith näherte sich ihm, wenn er schlief und verursachte nächtliche Ergüsse. Daraufhin gebar sie dämonische Kinder.⁴⁶⁵

Hier braucht es keine dämonischen Väter, damit Lilith unmenschliche Kinder gebiert.

Da die Unzucht gegen Gottes Verbot und unter seiner Aufsicht problematisch wäre, präsentiert sich Lilith bei Meyer als die Trickreiche – ein Wesenszug, der nicht der traditionellen Überlieferung entspringt, allerdings sehr gut in das hier gezeichnete Bild von ihr passt.

„Mit Hilfe einer List gelang es Lilith, Gottes Blick von sich abzuwenden und Adam eine ganze Nacht ungestraft beizuliegen. Doch bald schon spürte sie, dass etwas in ihrem Leib heranwuchs. Auch der Schöpfer bemerkte es, und in seinem Zorn verbannte er Lilith aus dem Garten Eden an einen Ort, über den heute niemand mehr etwas weiß.“⁴⁶⁶

⁴⁶³ Kai Meyer: Loreley 2005, S. 389.

⁴⁶⁴ So heißt es im Alphabet de Ben Sira (ca. 7. Jh. n. Chr.): „Sie sagte zu ihm: ‚Ich will nicht unter dir liegen.‘ Und er sagte: ‚Ich will nicht unter dir liegen, sondern auf dir [...]‘.“ Zitiert nach Zingsem 2000, S. 28.

⁴⁶⁵ Vgl. Sohar I 54b. Zitiert nach Zingsem 2000, S. 42.

⁴⁶⁶ Kai Meyer: Loreley 2005, S. 389f.

Die grenzüberschreitenden Ereignisse auf paradiesischer Erde werden nun von einer Schwangerschaft gekrönt. Damit dürfte Lilith endgültig den heiligen Boden entweiht haben und ihr Rauswurf mutet bei soviel Ignoranz gegenüber den Geboten ihres Schöpfers konsequent an. Überspitzt gesagt, bekommt Lilith hier das, was sie verdient. Von den tradierten Vorlagen weicht auch die folgende Beschreibung ab, denn Liliiths Kinder werden nicht zu „Plagen der Menschheit“⁴⁶⁷, sondern zu einer eigenen Lebensform, die sich von dem Menschen entfernt.

„Die Kinder aber, die sie gebar, wurden zu wundersamen Wesen, die Jahrtausende lang unsichtbar zwischen den Menschen wandelten. Sie brachten eigene Kinder zur Welt, Generation um Generation, und so entstand das Volk der Feen. Und als Gott sich immer weniger um die Menschen und seine anderen Schöpfungen kümmerte, schwang sich eines dieser Wesen zum Herrscher empor und eröffnete seinem Volk den Weg nach Faerie. Nur einige der Ältesten blieben in unserer Welt, um die Türen zum Feenreich zu beschützen – das waren die Echos. Man sagt, einige von ihnen seien noch von Lilith selbst geboren worden, so unsagbar alt sind sie.“⁴⁶⁸

Damit ist die ätiologische Sage zum Echo erzählt. Der fiktive Charakter von Jammrichs Geschichte wird verstärkt, indem Meyer andere, sehr bekannte Feengestalten der Literaturgeschichte in die Erzählung einwebt. So finden sich Anspielungen auf William Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* und die literarischen Bearbeitungen der Figur des Erlkönigs⁴⁶⁹.

„Titania war nicht immer die Königin von Faerie. Vor ihr herrschte Oberon, und vor ihm viele andere Könige und Königinnen. Der erste in dieser Reihe aber war der Erlkönig, und er war es, der den Weg nach Faerie schuf. Keiner, der ihm folgte, wurde jemals wieder so mächtig wie er, und auch Titania besitzt nur einen Bruchteil seiner Macht.“⁴⁷⁰

Die Abweichungen in der Liliithsage von Meyer zu den tradierten jüdischen Versionen sind deutlich. Legitimiert wird dies allerdings durch die Erzählfigur und dessen Absicht der Zerstreung. Denn auch die Erläuterung der Herkunft bringt Ailis in ihrem

⁴⁶⁷ Vgl. Sohar I 54b. Zitiert nach Zingsem 2000, S. 42.

⁴⁶⁸ Kai Meyer: Loreley 2005, S. 390.

⁴⁶⁹ Es gibt die Vermutung, dass der Begriff *Erk König* ein Übersetzungsfehler Herders aus dem Dänischen ist: *Ellerkonge* → *Elverkonge* („Elfenkönig“). Vgl. Ranke: *Erk König*. In: HDA 2 (1987), Sp. 924. Siehe: Johann Gottfried Herder: *Erk Königs Tochter* (1778). Darauf baut die berühmte Ballade von Johann Wolfgang von Goethe: *Der Erk König* (1782) auf. Der Begriff hat sich seitdem etabliert und wird auch von anderen Autoren rezipiert, so z. B. Sibylle Knauss: *Erk Königs Töchter* (1985), Sarah Kirsch: *Erk Königs Tochter* (1992). Burkhard Schröder bezweifelt den Übersetzungsfehler Herders und schlägt eine Brücke vom Erlen- und Elfenkönig über eine griechische Todesgöttin zur spanischen Göttin Alphito/keltischen Cerridwen und weiter zum altenglischen Gott Bran, dem ‚König der Erlen‘. Da sowohl Alphito als auch Bran Kinderraub nachgesagt wurde – wie eben auch dem Erk König – ist der Schritt zu Lilith nicht mehr weit. Vgl. Burkhard Schröder: *Die Erk Königin*. 2002. URL: <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/12/12692/1.html>, Stand: 27.07.2010. Wie plausibel diese These ist, müsste gesondert geprüft werden. Hier soll sie nur wegen der bestehenden Möglichkeit einer Verbindung zwischen Meyers Lilith und dem Erk König erwähnt werden.

⁴⁷⁰ Kai Meyer: Loreley 2005, S. 390.

Kampf gegen das Echo nicht voran. Der rein unterhaltende Charakter dieser Mär bestätigt ihre Funktion als fiktionale Geschichte auf intratextueller Ebene.

4.3.2 Das Steinerne Licht

Im Fantasyroman *Das Steinerne Licht* begibt sich die Protagonistin Merle mit ihren Begleitern, dem Löwen Vermithrax und der Fließenden Königin, in einen Abgrund, der den Eingang zur Hölle darstellt. Dort finden sie Spuren von gefährlichen Lebewesen und Merle erklärt, was es damit auf sich hat:

„Lilim“, sagte sie unvermittelt.

„Lilim?“, fragte die Königin.

„Als Professor Burbridge vor sechzig Jahren die Hölle entdeckte und zum ersten Mal ihren Bewohnern über den Weg lief, hat er ihnen diesen Namen gegeben. [...] Burbridge hat sie nach den Kindern Liliths benannt, der ersten Frau Adams.“⁴⁷¹

Lilith tritt also wieder nicht selbst in die Handlung ein, sie fungiert als Füllmotiv und Namensgeberin der Ungeheuer. Der Begriff *Lilim* wird im Talmud und im Sohar für die Kinder Liliths verwendet.⁴⁷² Obwohl Lilith in dem Roman keine weitere Rolle spielt, wird ihre Geschichte gemäß dem Midrasch erzählt. Die Begleiter Merles nehmen dabei den wahrscheinlichen Wissensstand des Lesers ein – wie es schon bei der Konstellation Settembrini zu Castorp geschehen ist.

„Ich weiß, wer Adam war“, sagte die Königin. „Aber von Lilith habe ich nie gehört.“

„Adam und Lilith waren die beiden ersten Menschen, die Gott erschuf.“

„Ich dachte, die Frau hieß Eva?“

„Eva kam später. Erst einmal erschuf Gott Adam und Lilith, Mann und Frau. Sie waren allein im Paradies und sollten gemeinsam Kinder zeugen, um die Welt mit ihren Nachkommen zu bevölkern. Immerhin waren sie die ersten Lebewesen überhaupt.“⁴⁷³

Hier zeigt sich nun ein neuer Aspekt, der in den bisherigen Geschichten um Lilith als Adams erster Frau nicht auftaucht: die göttliche Anweisung zur Paarung. Zuvor gab es zwar den Streit über die Stellung beim Sexualakt zwischen Adam und Lilith, doch dass Lilith und Adam speziell zum Zweck der Paarung erschaffen wurden, ist eine Ausgestaltung, die zumindest eine plausible Erklärung für den immer wieder betonten erotischen Charakter Liliths wäre. Diesen bringt sie aus ihrer mesopotamischen Heimat mit, jedoch passt er nicht recht in die biblische Geschichte – sieht man von der zuvor versuchten Deutung einer Parallelisierung mit Evas Apfel ab.

⁴⁷¹ Kai Meyer: *Das Steinerne Licht* 42004, S. 70.

⁴⁷² Vgl. Zingsem 2000, S. 29 u. 33.

⁴⁷³ Kai Meyer: *Das Steinerne Licht* 42004, S. 70.

Darauf aufbauend stellt sich auch Liliths Fortgang aus dem Paradies anders dar:

„Merle fuhr fort: ‚Lilith und Adam waren also ausersehen, miteinander Kinder zu zeugen. Aber immer, wenn Lilith sich ihrem Gefährten nähern wollte, wich er vor ihr zurück, erfüllt von Furcht und Ekel. [...] Adam jedenfalls fürchtete sich vor Lilith, und schließlich verlor Gott die Geduld und verbannte Lilith aus dem Garten Eden.“⁴⁷⁴

Liliths Charakter ist ein anderer als in den jüdischen Sagen und in Meyers Version zuvor. Zunächst wendet sich Lilith nicht aus Eigensinn gegen Gottes Willen, sondern sie befolgt ihn, indem sie versucht der Paarungsaufgabe nachzukommen. Ihre betörenden Fähigkeiten sind aber entweder zu schwach ausgeprägt oder Adam ist überfordert. So können die Menschen ihrer Aufgabe nicht nachkommen und Gott erweist sich als ungeduldig und unfair, als er Lilith dafür bestraft. Zu Recht ist sie erzürnt und enttäuscht.

„Voller Zorn und Enttäuschung irrte sie durch die wüsten Regionen außerhalb des Paradieses, und hier traf sie auf Kreaturen, die nichts mit Adam gemein hatten, Wesen, die fremder und grausamer und schrecklicher waren als alles, was wir uns vorstellen können. [...] Lilith paarte sich mit den Kreaturen und soll ihnen Kinder geboren haben, die an Scheußlichkeit sogar noch ihre Väter übertrafen – die Lilim. In den Legenden sind dies Dämonen und Ungeheuer, die bei Nacht durch die Wälder und Wüsten und über die kahlen Felsen der Gebirge streifen.“⁴⁷⁵

Hier ist es keine Flucht, sondern eine Verbannung in die Wüste, in welcher Lilith die Väter ihrer dämonischen Kinder findet. Es wird nicht darauf eingegangen, ob Lilith selbst als Dämon Evas Kindern nachstellt. Ihre Funktion erschöpft sich darin, dass sie als Mythos Namensgeberin der ekelhaften Kreaturen ist, welche missgestaltet und aggressiv die Hölle bevölkern.

Lilith ist hier ein Füllmotiv und die Erzählung ihrer Sage verfolgt keine handlungsbedingende Funktion. Warum sie dennoch erzählt wird, liegt im Unwissen der Begleiter Merles begründet. Die Nachfrage ermöglicht der Protagonistin, die Geschichte Liliths zu erzählen und damit eventuelle Wissenslücken beim Rezipienten zu schließen. Diese Wissenslücken ermöglichen außerdem, die Sage umzugestalten, ohne ihre Aussage zu beschädigen. So beinhaltet die Version zwar die Grundzüge der jüdischen Überlieferung, weist aber auch spezifische Eigenheiten auf. Diese wiederum sind intratextuell legitimiert, denn Merle erzählt die Version so, wie sie sie selbst von einer anderen Figur gehört hatte. Keiner der Beteiligten ist als Gelehrter beschrieben; die Sage um Lilith ist eine mündliche Weitergabe – und diese Art der Überlieferung ist immer mit Abwandlungen und Erweiterungen behaftet. So wird hier

⁴⁷⁴ Kai Meyer: Das Steinerne Licht ⁴2004, S. 71.

⁴⁷⁵ Kai Meyer: Das Steinerne Licht ⁴2004, S. 71f.

zwar der Stoff der jüdischen Mystik des Mittelalters verwendet, die Weitergabe dessen aber im Stil des vorschriftlichen Zeitalters betrieben.

Eine weitere Verbindung der Geschichte Merles zum Lilithstoff zeigt sich in der Verwendung von Spiegeln.

„Zu Liliths verführerischer Seite gehören auch Spiegel jeglicher Art, ja Spiegel gelten geradezu als Eingangspforte in ihre verwunschene Welt: Nach dieser Auffassung markiert jeder Spiegel einen Übergang in die jenseitige, die Andere Welt und führt direkt zu Liliths Höhle.“⁴⁷⁶

In *Das Steinerne Licht* sucht Merle mit ihrer Freundin Junipa, welche Spiegelaugen trägt und sich in der Welt hinter den Spiegeln zurechtfindet, Professor Burbridge auf. Dieser hatte vor vielen Jahren die Hölle entdeckt, den dortigen Bewohnern den Namen *Lilim* gegeben und wurde in den Bann des Steinernen Lichtes – des gestürzten Sterns Luzifer – geschlagen. Seitdem beherrscht ihn das Steinerne Licht und nur zwischen den Spiegeln ist er vor dessen Einfluss sicher. Merle und Junipa gehen in die Welt zwischen den Spiegeln und treffen Burbridge als Menschen in einem völlig verspiegelten Raum. Er erklärt Merle, dass ihre Großmutter eine Lilim, genauer gesagt ein Sukkubus⁴⁷⁷, gewesen sei. In späten rabbinischen Traditionen wird Lilith als Succubus⁴⁷⁸ oder Succuba bezeichnet, welche mit Adam Kinder zeugt.⁴⁷⁹

Die Parallele ist also sowohl über die Erwähnung des Sukkubus als auch über die Spiegel klar erkennbar. Eine Auflösung gibt es indes nicht. Die starke Verflechtung der Lilithsymbole im Zusammenhang mit der textimmanenten Erzählung der Lilithsage suggeriert deren Präsenz im Text, auch wenn sie nicht selbst in Erscheinung tritt.

4.3.3 Zusammenfassung: Lilith bei Kai Meyer

Lilith ist ein schwer einzugrenzendes Motiv. Zwar steht die Sage um sie als erster Frau Adams seit dem Mittelalter im Vordergrund der Rezeption, doch ihre mächtige, göttliche Herkunft ist noch präsent und kollidiert zuweilen mit der Vorstellung von ihr als nächtlicher Dämon der Verführung und Kinder tötenden Bedrohung, gegen

⁴⁷⁶ Zingsem 2000, S. 44.

⁴⁷⁷ Sukkubus: ein weiblicher Dämon des mittelalterlichen Volksglaubens, der einen Mann im Schlaf heimsucht, um mit dem Schlafenden geschlechtlich zu verkehren. Vgl. Duden. Das Fremdwörterbuch (⁹2007), S. 1004.

⁴⁷⁸ Vgl. Stemberger: Dämonen III. In: TRE 8 (1981), S. 278.

⁴⁷⁹ Vgl. Hurwitz ²1983, S. 67.

welche noch heute Amulette gefertigt werden. Dazu kommt die Konnotation des jüdischen Feminismus, welche Lilith als Symbol der starken, unabhängigen Frau wahrnimmt. Alle diese Sichtweisen sind auf die ein oder andere Weise auseinander hervorgegangen, erschweren aber eine definitive Beschreibung dessen, was Lilith nun eigentlich darstellt und bedeutet. Bei ihrem Variantenreichtum kann nicht immer genau bestimmt werden, wo die religiöse Tradition aufhört und der moderne Autor variiert hat.

Da es mehrere Versionen des Alphabets des Ben Sira gibt, variieren auch die Geschichten um Lilith als erster Frau Adams in den Details.⁴⁸⁰ So sind auch bei Kai Meyer, der sich in beiden Verwendungen der Lilith auf die Version des Alphabets des Ben Sira bezieht, zwei divergierende Deutungen der Lilith entstanden – die aber doch Gemeinsamkeiten aufweisen. Die Struktur des Erzählverfahrens ist in beiden Romanen dieselbe: Auf Nachfrage wird von einem ungelehrten Erzähler die Lilithsage laut Hörensagen wiedergegeben. Dabei treten innerhalb der Schilderungen starke Abweichungen, sowohl vom tradierten Stoff als auch der Versionen untereinander, auf. In beiden Fällen fungiert das Motiv als textimmanente, ätiologische Sage für phantastische Wesen, die in der Handlung eine Rolle spielen.

Der Facettenreichtum der literarischen Versionen um Lilith wird im Vergleich der unterschiedlichen Erzählungen schon im Werk eines Autors deutlich. Es scheint, als ließe sich von Lilith keine eine, endgültige Sage formulieren. So bleiben verschiedene Aspekte erhalten, doch ihre literarhistorische Verwendung in verschiedenen Kulturkreisen und ihre immer wieder unterschiedlich ausgedeutete Herkunftssage bieten den Raum für die unzähligen Varianten ihrer Verwendung.

Aufgrund ihrer Vielschichtigkeit scheint Lilith von den hier behandelten Motiven das größte Potenzial zur weiteren Ausdeutung durch die phantastische Literatur zu haben, ohne sich allzu schnell in der Gradlinigkeit zu verlieren.

⁴⁸⁰ Vgl. Davidowicz 2009, S. 45f.

5. Motiv: Baba Jaga

5.1 Baba Jaga in der Literatur

„Die Baba-Jaga ist wohl die populärste Gestalt des ostslawischen, insbesondere des russischen Märchens.“⁴⁸¹

Dennoch ist die Baba Jaga⁴⁸² bisher weitgehend unerforscht geblieben.⁴⁸³ Die wenigen Forscher, welche sich ihr zuwandten, stimmen darin überein, dass sie eine mythische Figur und gar eine slawische Göttin sei.⁴⁸⁴ Intertextuelle Studien fehlen völlig, was vielleicht darauf zurückzuführen ist, dass die Figur der Baba Jaga neben den russischen Märchen literarisch wenig beachtet wurde. Im deutschen Raum wären hier Otfried Preußler und Nina Blazon als Ausnahmen zu nennen. Wie Blazon, haben vor allem moderne amerikanische Autoren der Baba Jaga in Fantasyreihen einen Auftritt zugestanden.⁴⁸⁵ Darin ist sie zumeist eine sehr einseitige Figur, die als Hexe oder zauberkundige Alte daherkommt. Von der Großen Göttin der slawischen Mythologie ist kaum etwas übriggeblieben.

Der Amerikaner Orson Scott Card und der polnisch-amerikanische Nobelpreisträger Isaac Bashevis Singer sind hier eine Erwähnung wert. In Cards 1999 erschienenen Fantasy-Roman *Enchantment* hat die Baba Jaga göttliche Macht und ist eine gefährliche Gegnerin für den Helden. Singer bringt in seinen Romanen⁴⁸⁶ die Baba Jaga mit jüdischen Elementen zusammen, wie es auch Kai Meyer in seinem Roman *Der Schattensser* tut.

⁴⁸¹ Becker 1990, S. 116.

⁴⁸² Auch wenn *Baba Jaga* ein Eigennamen ist, vor welche keine Artikel gehören, wird das literarische Motiv Baba Jaga in der Forschung mit Artikel benutzt. Ich werde dies deshalb für den Fließtext übernehmen. Davon zu unterscheiden ist die Stilistik des Märchens, welche auch von *Der Baba Jaga* spricht. Die Schreibungen *Baba-Jaga* und *Baba Jaga* werden synonym verwendet. Ich verwende die Schreibweise ohne Bindestrich, werde aber auf die Varianten der Autoren Rücksicht nehmen.

⁴⁸³ Vgl. Novikov: Baba-Jaga. In: EM 1 (1977), Sp. 1122f. Auch Schönbacher und Becker merken diesen Umstand kritisch an.

⁴⁸⁴ Vgl. Becker 1990, S. 117.

⁴⁸⁵ Z. B. Lois McMaster Bujold: *Vorkosigan-Saga* (1986–2008), Tad Williams: *Memory, Sorrow, and Thorn* (1988–1997), Sarah Zettel: *A Novel of Isavalta* (2002–2007), Michael Buckley: *The Sisters Grimm* (2005–2009), Patricia Briggs: *Bone crossed* (2009). Auch die Australierinnen Barbara und Anna Fienberg verwenden eine schlichte Variante der Baba Jaga in ihrem Kinderbuch *Neue Abenteuer mit Taschi* (2001).

⁴⁸⁶ Isaac Bashevis Singer: *Joseph and Koza: or the Sacrifice to the Vistula* (1970), *The King of the Fields* (1988)

5.1.1 Baba Jaga ist keine Hexe

Bei einer Betrachtung der Figur Baba Jaga muss man sie zuerst von der Umschreibung *russische Hexe* distanzieren.⁴⁸⁷ Ihre Zugehörigkeit zum slawischen Sprachraum ist zwar korrekt, von einer europäischen Hexe im grimmschen Sinne muss sie aber unterschieden werden.⁴⁸⁸

Die Besonderheit der Baba Jaga liegt darin, dass sie Besonderheiten hat. Da wäre als erstes ihr Name; keine andere Märchen-Hexe hat einen eigenen Namen. Zudem hat sie bestimmte Eigenschaften, die immer wieder hervorgehoben werden: ihr hohes Alter, das hässliche Aussehen, ihr Wohnort in einem Häuschen, welches auf mindestens einem Hühnerbein steht, der den Innenraum der Hütte einnehmende Herd, der das Häuschen umgebende Gartenzaun mit aufgespießten, magischen Skelettköpfen und ihre Fortbewegungsmöglichkeit per Mörser und Stößel. Sie ist eine Figur mit einem Umfeld, welches auf sie verweist. So reicht die Erwähnung einer Hütte auf einem Hühnerbein aus, um an die Baba Jaga erinnert zu werden. Diese Besonderheiten machen sie zu einer individuellen Figur und entfernen sie vom Bild der gemeinen Hexe. „Dass es sich bei der Baba-Jaga nicht nur um eine Märchengestalt, sondern um eine mythische Figur handelt, ist in der Forschung unumstritten.“⁴⁸⁹ Dabei sind ihre Funktionen ambivalent. Sie tritt mal als Bedrohung des Helden samt kannibalistischer Züge und mal als Helferin und Schenkende auf, die dem Helden wertvolle Zaubermittel überreicht.⁴⁹⁰

Die Baba Jaga steht dem Mythos des Waldweibes nahe. Ihr Wohnort ist stets im Wald, wo sie allerlei zauberisches Zeug hütet. In erster Linie ist sie eine weise Frau, die zerstörerische und lebensspendende Kräfte vereint.⁴⁹¹

5.1.2 Baba Jaga im Mythos

Wie eingangs erwähnt, ist sich die spärliche Anzahl an Forschern einig, dass die Baba Jaga ihre Wurzeln im slawischen Mythos hat. In diesem kam ihr wesentlich mehr Bedeutung zu, als dies in späteren Märchen der Fall ist. Wertvolle Beiträge stammen hier von Vladimir Propp, der die Baba Jaga als eine initiierende Figur

⁴⁸⁷ Auch wenn Propp das Wort *Hexe* als Synonym für die Baba Jaga nutzt, möchte ich darauf verzichten, um sie klar von den europäischen Vorstellungen einer Hexe abzugrenzen.

⁴⁸⁸ Der erste schriftliche Beleg über die Baba Jaga stammt aus dem 12. Jahrhundert. Vgl. Schönbacher 2006, S. 61.

⁴⁸⁹ Schönbacher 2006, S. 61.

⁴⁹⁰ Vgl. Baba Jaga. In: Who is who im Märchen (2006), S. 37.

⁴⁹¹ Vgl. Das Waldweib. In: Lexikon der Symbole (¹¹1990), S. 245.

erkennt, Richarda Becker, die seine Gedanken in Bezug auf die weibliche Initiation im Märchen erweitert und Petra Schönbacher, welche ihren Schwerpunkt auf die Matriarchatsforschung setzt.

Ausgehend vom Begriff des Matriarchats soll dieser Gedanke nachvollzogen werden. Heide Göttner-Abendroth hat für diese gesellschaftliche Form, welche dem etwa 3000 Jahre alten Patriarchat vorausgeht, eine Definition entworfen:

„Ganz allgemein gilt die Definition: Matriarchate sind Gesellschaftsordnungen, die in allen Zügen von Frauen geschaffen, geprägt und getragen wurden. [...] ‚Matriarchat‘ (arché = Beginn) heißt ‚am Anfang die Mütter‘. Und das trifft die Sache.“⁴⁹²

Wichtig für den Part der Baba Jaga sind die religiösen Ansichten dieser *Göttinnengesellschaften*, die sich auf Wiedergeburtsglaube, Ahnenkult, Verehrung der mütterlichen Erde und des Kosmos als Schöpfergöttin und einer Heiligkeit der gesamten Welt gründen.⁴⁹³ In diesem Naturglauben ist der Tod also nicht das Ende, sondern immer auch ein neuer Anfang: Leben, Tod und Wiedergeburt gehören untrennbar zusammen. Diesem dreiteiligen Prinzip entsprechen Tages- und Jahreszeiten: Aufgang, Untergang und Wiederkehr der Sonne an jedem Tag; Wachstum, Verblühen und Wiedererwachsen bestimmen den Vegetationszyklus. In der Anthropomorphisierung entsprechen diese Stadien der wiedergeborenen Jungfrau, Mutter und geburtshelfenden Greisin.

Besonders der Beiname *Baba Jaga Knochenbein* weist hierbei in die Richtung des Todes. Die Baba Jaga ist unschwer als Dritte des matriarchalen Kreislaufes zu erkennen. Wenn man die zahlreichen Todesaspekte zusammen mit ihrer Rolle bei der Initiation Heranwachsender⁴⁹⁴ betrachtet, ist ihre Funktion als Begleitende in den Tod und Helfende bei der Wiedergeburt am Ende und Anfang des Lebens offensichtlich.

In einigen russischen Märchen findet man die Baba Jaga zusammen mit zwei Schwestern gleichen Namens. Sie sind verschiedenen Alters und müssen vom Helden nacheinander überwunden werden. Gemeinsam bilden die drei Babi Jagi die vollständige Große Göttin des Naturglaubens.

Petra Schönbacher geht in ihrer Untersuchung über matriarchalische Strukturen in Märchen noch einen Schritt weiter und macht glaubhaft, dass die Baba Jaga

⁴⁹² Göttner-Abendroth ²1999, S. 7.

⁴⁹³ Vgl. Göttner-Abendroth: Zur Definition von „Matriarchat“. In: Dies., Derungs 1997, S. 19.

⁴⁹⁴ Die Initiationsriten der Naturvölker beinhalten immer auch den Aspekt des Sterbens. Vgl. Propp 1987, S. 61.

ursprünglich eine einzige Große Göttin, ähnlich der griechischen Demeter, gewesen sei: die Mädchen-Göttin des Frühjahrs, die Frau-Göttin des Sommers und die Greisin-Göttin des Winters⁴⁹⁵. Im Zuge der Patriarchalisierung blieb von ihr nur der Aspekt der Greisin-Göttin erhalten⁴⁹⁶ und deren Züge trägt sie noch immer: sie ist alt, trägt Kennzeichen des Todes und ist gleichzeitig für die Auferstehung zuständig. Auch die sie umgebenden Gegenstände sind zu beachten: Mörser, Besen, Stößel, Herd sind allesamt weiblich konnotierte Küchenutensilien, welche die Baba Jaga als Stammutter ausweisen.⁴⁹⁷ Die Baba Jaga war somit ein bedeutender Mythos aus matriarchalischem Naturglauben, bevor sie zur primitiveren Märchenfigur degradiert wurde.

5.1.3 Baba Jaga als Initiierende

Ihre Hauptfunktion in russischen Märchen ist die Initiation junger Mädchen und Jungen. Dabei dient das Ritual dazu, „den Initianden bzw. die Initiandin aus einem Zustand in einen anderen hinüberzuführen.“⁴⁹⁸ Die Jungen kommen meist freiwillig zur Baba Jaga um ihren Heldenmut unter Beweis zu stellen, die Mädchen hingegen werden ausgesandt, um bestimmte Aufgaben zu bewältigen.⁴⁹⁹ In beiden Fällen bestehen die Jugendlichen die Prüfungen und verlassen das Haus als Erwachsene mit hilfreichen Gaben, um in ihre Welt zurückkehren zu können. Der Aufenthalt bei der Jaga fällt dabei zumeist in den Winter, was auf die Greisin des matriarchalen Kreislaufes verweist: Tod und Wiedergeburt – Winter und Frühling; so auch bei Kai Meyer.

⁴⁹⁵ Die slawische Waldfrau, die zumeist als schön und jung beschrieben wird, ist in manchen Märchen die unglückliche Tochter Marinuschka/Marina der Baba Jaga. Ähnlich erging es Demeter, deren junger und schöner Teil zu ihrer Tochter Persephone/Kore wurde; ihr alter Teil hingegen zur Todesgöttin Hekate. Vgl. Schönbacher 2006, S. 100f.

⁴⁹⁶ Vgl. Schönbacher 2006, S. 100.

⁴⁹⁷ Vgl. Propp 1987, S. 92.

⁴⁹⁸ Becker 1990, S. 16.

⁴⁹⁹ „Weit verbreitet ist die Anschauung, die Hexe sei eine Person, für die das Stellen schwieriger Aufgaben typisch ist. Dies trifft nur für Frauenmärchen zu [...] Einem Mann werden erheblich seltener, ja überhaupt selten, Aufgaben gestellt, und ihre Zahl ist ganz gering.“ [Propp 1987, S. 93.] Der Unterschied, welcher in der Geschlechtlichkeit der Initiierenden begründet liegt, soll hier zweitrangig sein. Das Hauptaugenmerk ruht auf der Funktion der Baba Jaga.

5.2 Otfried Preußler – Adaption der russischen Tradition

„Dreimal rief Wanja mit lauter Stimme die Baba-Jaga. Beim ersten Mal rührte sich nichts; beim zweiten Mal fegte ein Windstoß über das Moor und der Himmel verfinsterte sich; beim dritten Mal kam die Hexe auf ihrem Ofen herangeprescht, unter Blitz und Donner: krummnasig, schiefmäulig, klapperdürri wie ein Totengerippe, mit fliegenden Röcken und wirr um den Schädel flatterndem Haar.“⁵⁰⁰

Obwohl Otfried Preußlers Kinderbuch *Die kleine Hexe* im russischen *Malen'kaja Baba-Jaga* heißt, hat dieses Buch nichts mit der mythologischen Baba Jaga zu tun. Im deutschen Original trägt die kleine Hexe keinen Namen, die Übersetzung von *Hexe* zu *Baba-Jaga* ist hier irreführend.

Die mythologische Baba Jaga hingegen hat einen Auftritt in einer anderen Geschichte Preußlers, den *Abenteuern des starken Wanja*, wo sie auf der Seite der Bösewichte agiert. Auf Wanjas Reise ins Land jenseits der Weißen Berge begegnet er Bauern, denen die Baba-Jaga die Pferde gestohlen hat. Sie wird als „verfluchte Hexe“⁵⁰¹ bezeichnet, die jeglicher positiver Eigenschaften entbehrt. Schon ihre Einführung ist eine Warnung, dass niemand die Begegnung mit ihr überlebe:

„Die Hexe Knochenbein. Sie haust draußen im Moor – und sie reitet zuweilen auf einem alten Backofen aus, der läuft auf vier großen Hühnerpfoten. Wer ihr den Weg kreuzt, dem wirft sie ein Fangeisen um den Hals, daran zerrt sie ihn umbarmherzig in den Morast und ertränkt ihn.“⁵⁰²

Schon bei dieser ersten Erwähnung der Baba-Jaga wird sie im Kontext des bekannten Beiwerks genannt: der Backofen, die Hühnerbeine, der Todesaspekt.

Wanja erahnt sofort die Möglichkeit sich zu beweisen und erkundigt sich nach den Bedingungen, um die Jaga zu besiegen. Dieser ist nur, der inneren Logik des Märchens folgend, mit enormer Kraft beizukommen – der einzig herausragenden Fähigkeit Wanjas.

„Der Kampf besteht darin“, sagte der Alte, „dass die Baba-Jaga ihrem Gegner das Fangeisen um den Hals wirft. Am Fangeisen hängt eine lange Kette, die ist mit dem anderen Ende am Backofen festgemacht. Gelingt es der Baba-Jaga, dich ins Moor zu zerren, so bist du verloren. Wenn du es aber fertig bringst, sie und den Backofen auf das trockene Land zu ziehen – dann hast du sie überwunden und sie muss tun was du ihr befiehlst. [...]“⁵⁰³

Hier ist bereits eine Verfremdung der mythischen Baba Jaga klar erkennbar: Die einstmalige Feuermetaphorik, welche mit dem Symbol der Herdstelle an Wärme und Zerstörung gleichzeitig erinnerte, hat hier eine Umformung durchlaufen: „[D]er Ofen

⁵⁰⁰ Otfried Preußler: *Die Abenteuer des starken Wanja* 1998, S. 73f.

⁵⁰¹ Otfried Preußler: *Die Abenteuer des starken Wanja* 1998, S. 72.

⁵⁰² Otfried Preußler: *Die Abenteuer des starken Wanja* 1998, S. 71.

⁵⁰³ Otfried Preußler: *Die Abenteuer des starken Wanja* 1998, S. 72.

ist zum reinen Vernichtungswerkzeug geworden. In diesen Märchen ist die Jaga zu einer völlig negativen Figur degeneriert.⁵⁰⁴ Die Baba-Jaga ist eine böse Figur und der Held Wanja liegt mit seiner Einschätzung richtig, dass er nicht zufällig in diese Gegend gelangt sei,⁵⁰⁵ und nimmt sich der Herausforderung an. Bemerkenswert ist, dass die Baba-Jaga nach einem Sieg befehligt werden kann und nicht getötet werden muss. Dass sie dennoch den Zweikampf nicht überlebt, liegt nicht an Wanja, sondern am Zorn der Baba-Jaga über ihre Niederlage.⁵⁰⁶

Die Baba-Jaga Preußlers ist dem russischen Märchen entnommen, sie hat die ihr zugeschriebenen Eigenschaften: die unheimliche Atmosphäre, das hässliche Aussehen und die Todesattribute.

„[B]eim dritten Mal kam die Hexe auf ihrem Ofen herangeprescht, unter Blitz und Donner: krummnasig, schiefmäulig, klapperdürr wie ein Totengerippe, mit fliegenden Röcken und wirr um den Schädel flatterndem Haar. Der Ofen lief auf vier stämmigen nackten Hühnerbeinen mit langen Krallen. Die Hexe hockte darauf wie ein Reiter auf seinem Gaul. Mit der einen Hand hielt sie die Zügel, die waren am Ofenrohr festgeschirrt, in der anderen schwang sie das Fangeisen. Bei jedem Satz, den der Ofen machte, klapperten ihr die Knochen im Leib; das hörte sich an, als schüttle man einen Sack Nüsse.“⁵⁰⁷

Ebenfalls der russischen Tradition gemäß ist die Funktion der Baba-Jaga für den Helden Wanja: Sie ist ein Teil seiner Initiation. *Die Abenteuer des starken Wanja* ist ein slawisches Initiationsmärchen, in dessen Verlauf der faule Wanja zum Zaren avanciert. Das Besiegen der Baba-Jaga ist ein Teil seiner Reifung: Indem er die Herausforderung als selbstverständlich annimmt, beweist er Verantwortungsgefühl; indem er auf Geheiß des hilfsbereiten Bauern den Hengst Waron wählt, obwohl dieser zunächst einen erbärmlichen Eindruck macht, beweist er Vertrauen. Mit der Begegnung der Jaga und während der daraus erwachsenden Aufgabe wird Wanjas Tugendhaftigkeit geprüft.⁵⁰⁸ Wanja kann seinen Weg fortsetzen und bekommt am Ende seiner Reise die Bestätigung seiner gelungenen Initiation:

„[...] Ich bin nur ein einfacher Bauernbursch – wer kann wissen, ob ich zum Zaren tauge? ‚Das hast du bewiesen‘, sagte der alte Zar. ‚Du hast es durch deine Treue und deinen Mut bewiesen, sonst stündest du jetzt nicht hier. [...]‘“⁵⁰⁹

Preußler hat also, trotz der Beschränkung auf das Tödliche im Wesen der Baba Jaga, wichtige Merkmale und auch die Hauptfunktion der mythologischen Gestalt

⁵⁰⁴ Schönbacher 2006, S. 80.

⁵⁰⁵ Vgl. Otfried Preußler: *Die Abenteuer des starken Wanja* 1998, S. 72.

⁵⁰⁶ Vgl. Otfried Preußler: *Die Abenteuer des starken Wanja* 1998, S. 78.

⁵⁰⁷ Otfried Preußler: *Die Abenteuer des starken Wanja* 1998, S. 73f.

⁵⁰⁸ Die Vorstellung von der Tugend-Überprüfung ist aus wahren Initiationsriten in viele Initiationsmärchen übergegangen. Vgl. Propp 1987, S. 94.

⁵⁰⁹ Otfried Preußler: *Die Abenteuer des starken Wanja* 1998, S.125f.

übernommen. Seine *Abenteuer des starken Wanja* stehen in einer Reihe mit den russischen Märchen, die sich im Laufe der Zeit auch mehr und mehr auf diesen einen, dunklen Aspekt der Baba Jaga beschränkt haben.

5.3 Nina Blazon – Trivialisierung im Kinderbuch

„Sie war wütend wie der Teufel.

In Rusanien hätte sie den Wald gerodet, aber hier ist ihre Magie nicht so viel wert.“⁵¹⁰

In Nina Blazons 2007 erschienenem Kinderbuch *Im Land der Tajumeeren*⁵¹¹ spielt die Baba Jaga eine untergeordnete und amüsante Rolle. Auf die mythische Große Göttin weist nichts mehr hin, auch die bedrohliche Seite ihrer Figur fehlt. Dabei scheint Blazons Baba Jaga auf den ersten Blick beinahe unversehrt den russischen Märchen entsprungen: Ihre Heimat liegt in Rusanien, einer kalten Welt voller dunkler Wälder, ähnlich dem märchenhaften Russland. Ihr Zuhause ist ein Haus auf zwei Hühnerbeinen, welches von einem Gartenzaun umgeben ist, auf welchem sprechende Totenköpfe aufgesteckt sind. Im Gegensatz zum Märchen ist die Anwesenheit der Jaga im Wald in Rusanien allerdings keine Selbstverständlichkeit. Das Haus ist im Nebel versteckt und die Dorfbewohner ahnen nur von deren Existenz:

„Lameta verzog das Gesicht zu einer sorgenvollen Miene. ‚Zu zweit wollt ihr durch Baba Jagas Wald reiten?‘

Wanja lachte. ‚Glaubt ihr immer noch an das Märchen von der alten Hexe? Nun, ich bin noch nie abergläubisch gewesen.“⁵¹²

Blazons Baba Jaga ist zwar eine Hexe⁵¹³ mit einem gewaltigen Ruf innerhalb Rusanien, doch mit ihrer Umsiedlung in ein anderes Land wird sie in dieser Geschichte eine recht machtlose Figur.

„Aber Baba Jaga ist keine gewöhnliche Frau, sie ist eine Hexe.‘
„In ihrem Land ja, aber hier ist ihre Magie so gut wie wirkungslos.“⁵¹⁴

Auf der Flucht vor stärkeren Feinden flieht sie aus ihrem Hühnerhaus in Rusanien und versteckt sich in einer gänzlich anderen Welt, die nichts mehr mit ihrer

⁵¹⁰ Nina Blazon: *Im Land der Tajumeeren* 2007, S. 228.

⁵¹¹ Das 2007 erschienene Buch ist der zweite Teil der Trilogie *Taverne am Rand der Welten*.

⁵¹² Nina Blazon: *Im Land der Tajumeeren* 2007, S. 75.

⁵¹³ Ich möchte anmerken, dass ich den Begriff *Hexe* hier nur verwende, weil auch Blazon ihn als Synonym für die Baba Jaga verwendet.

⁵¹⁴ Nina Blazon: *Im Land der Tajumeeren* 2007, S. 134.

eigentlichen Umgebung gemeinsam hat: eine Art Südseeinsel. Dementsprechend kurios ist dann auch die erste Beschreibung ihrer Person:

„Nicht weit von ihnen saß eine Frau in einem Klappstuhl. Sie trug einen schreiend gelben Bademantel, was die tiefe Bräune ihrer Haut betonte. Ihr Haar war schneeweiß und zu unzähligen Zöpfchen geflochten, die Augen hatte sie hinter einer schwarzen Brille verborgen. Nur die Nase – die leicht gebogene Hexennase – erkannte Tobbs sofort.“⁵¹⁵

Der Verbindung mit ihrem Interieur bleibt die Jaga aber auch außerhalb ihres Landes treu und so mutet ihre neue Behausung wie eine Südseevariante ihres Hühnerhäuschens an.

„Eine Reihe von Pflöcken stellte wohl einen Gartenzaun dar, und tatsächlich staken auch hier Schädel auf den Pfosten – allerdings waren es die flachen, länglichen Köpfe von Barakuda-Raubfischen. [...] Die Hexe war ihrem Stil treu geblieben.“⁵¹⁶

Die seltsame Vorstellung der Baba Jaga im Sommerurlaub nimmt der Figur allen traditionellen Schrecken. Selbst das gräuliche Accessoire des knöchernen Beines wird ad absurdum geführt:

„Jaga erhob sich abrupt. Mit Schwung klappte sie ihren Bademantel auf. Tobbs sah ein Stück eines geblühten Badeanzugs, dann hatte Baba Jaga schon mit einem Klacken ihr linkes Bein mitten auf den Tisch gelegt. Vom Knie abwärts war nur ein Skelettbein zu sehen. Nun, [...] nicht umsonst nannte der Volksmund die Hexe auch ‚Baba Jaga Knochenbein‘. Den Schienbeinknochen hatte Jaga mit einigen Edelsteinen verziert, die dezent funkelten.“⁵¹⁷

Die Baba Jaga ist bei Blazon eher eine schrullige, zauberkundige Alte. Sie ist die Tante der Protagonistin und ein eher amüsantes Randmotiv dieser Kindergeschichte. Als Hilfe suchende Figur fällt ihr allerdings das handlungsauslösende Moment zu, welches den Helden auf eine Suche nach sich selbst schickt. Sie ist so auch hier an einer Initiation beteiligt, auch wenn ihr Stellenwert während dieser bedeutend geringer ist als in den anderen besprochenen Beispielen.

Auffallend ist die stete Verarbeitung des Beiwerks, welches immer auf die Jaga verweist. So gibt es den ersten Hinweis durch ein Brandzeichen in Form eines einbeinigen Hahnes, und sofort wird Jagas Name damit in Verbindung gebracht.⁵¹⁸

Der Leser erfährt von dem kalten, verschneiten Land, dem undurchsichtigen Wald, dem Gartenzaun mit den Totenköpfen und dem Haus auf Hühnerbeinen lange bevor die eigentliche Figur der Baba Jaga in der Geschichte auftritt. Ihr Umfeld legt die Spur, welcher die Helden folgen können, um Baba Jaga zu finden. Wo hier ein

⁵¹⁵ Nina Blazon: Im Land der Tajumeeren 2007, S. 103.

⁵¹⁶ Nina Blazon: Im Land der Tajumeeren 2007, S. 105f.

⁵¹⁷ Nina Blazon: Im Land der Tajumeeren 2007, S. 111f.

⁵¹⁸ Vgl. Nina Blazon: Im Land der Tajumeeren 2007, S. 24.

sprechender Totenkopf die wichtigen Hinweise auf ihren Verbleib liefert, ist es bei Kai Meyer das Haus selbst, welches eine nicht zu übersehende Spur für denjenigen hinterlässt, dem es bestimmt ist, die Baba Jaga zu finden.

Eine weitere unterhaltsame Parallele zeigt sich, als Blazon ihrer Baba Jaga eine Spielleidenschaft unterstellt, wobei ihr das Gewinnen sicher ist: Sie spielt Schach gegen einen ihr geistig eindeutig Unterlegenen.⁵¹⁹ Auch bei Kai Meyer hat die Jaga einen Hang zum unfairen Spiel: Sie schummelt beim Kartenspiel gegen ihr eigenes Gewissen, welches sie in eine Flasche gesperrt hat.⁵²⁰

So ist das Motiv Baba Jaga zwar stark trivialisiert, doch Reste der Tradition sind noch zu finden. Ihr Name und ihr Umfeld – die Dinge, welche die Jaga immer von der europäischen Hexe unterscheiden – bleiben auch hier gewahrt.

Dass die Baba Jaga in der modernen Literatur aber auch anders rezipiert werden kann und ihr Handlungsspielraum sich über das Kinderbuch hinaus in die Phantastik erstreckt, zeigt Kai Meyer.

5.4 Kai Meyer – Rückkehr der Göttlichkeit

„Michal wusste um die Legende von der Baba Jaga, so wie ein jeder in den östlichen Ländern sie kannte. Einst war sie eine Todesgöttin, doch ein Zauber bannte sie im Körper einer alten Frau.“⁵²¹

Die Baba Jaga scheint auf den ersten Blick fehlplatziert in einer Geschichte, die von kabbalistischen Vorstellungen und jüdischen Mythen geprägt ist. Tatsächlich beansprucht ihre Figur die gesamte Dauer des Romans *Der Schattensesser*, um zu einer Auflösung zu gelangen. Sie integriert sich nur langsam in die Handlung um Sarai und den Schattensesser und ihre Facetten offenbaren sich erst allmählich im Verlauf des zweiten Handlungsstranges. So gestaltet sich der Einstand der Baba Jaga in die Geschichte mit einem chaotischen Sammelsurium von Begrifflichkeiten: Legende, Sage, Märchen stehen nebeneinander, obwohl es nur um eine Figur geht.

„Michal wusste um die Legende von der Baba Jaga [...]. Sie lebte, so hieß es, in einer hölzernen Hütte, die auf einem Paar baumhoher Hühnerbeine durch die Wälder galoppierte. Auch vermochte sie in ihrem eisernen Kessel durch die Lüfte zu fliegen, während darunter die Erde verdorrte und die Menschen starben. Doch die Sage von der Baba Jaga war nur ein Märchen wie all die anderen, überliefert, um Kindern Angst zu machen.“⁵²²

⁵¹⁹ Vgl. Nina Blazon: *Im Land der Tajumeeren* 2007, S. 242f.

⁵²⁰ Vgl. Kai Meyer: *Der Schattensesser* 2005, S. 246.

⁵²¹ Kai Meyer: *Der Schattensesser* 2005, S. 67.

⁵²² Kai Meyer: *Der Schattensesser* 2005, S. 67.

Auch der Inhalt scheint ein wenig konfus zu sein: Traditionell ist es kein Kessel, sondern ein Mörser, mit welchem die Baba Jaga reist; die Bannung der Todesgöttin im Körper einer alten Frau ist eine Kreuzung zwischen dem, was die Baba Jaga als Mythos eigentlich war und dem, was sie bei Kai Meyer ist. Scheinbar herrscht schon bei Michal, dem es bestimmt ist die Baba Jaga zu treffen, Verwirrung über das, was ihn erwartet. Im Folgenden sollen die Facetten der Baba Jaga im Roman *Der Schattenesser* aufgelöst werden.

5.4.1 Die Beschreibung der Baba Jaga

Die Baba Jaga hat in Kai Meyers *Der Schattenesser* eine bedeutende Rolle, die zudem nicht ganz eindeutig ist. Sie dominiert einen gesamten Handlungsablauf, und zwar den der Figur Michal. Seine Funktion ist es, die Baba Jaga in seinem Geiste nach Prag zu tragen und sie dort mit dem Schattenesser zu konfrontieren.

Michals Geschichte beginnt wenig hoffnungsvoll: mit einem Skelett.⁵²³ Als vertriebener Landadliger Böhmens flieht er mit Frau und Baby vor den plündernden Truppen Bethlen Gabors nach Prag, nicht ahnend, dass die Stadt längst kein sicherer Ort mehr ist, da sich dort die Soldaten der katholischen Liga austoben. Michals Familie kämpft sich durch die Novemberkälte und begegnet auf ihrem Weg dem Papiermacher Zdenek. Michal beunruhigt zwar das böse Vorzeichen, welches in Form des messerspitzen Schattens Zdeneks auf seine Frau und sein Baby zeigt,⁵²⁴ dennoch folgen sie ihm in sein Haus. Dort erhalten sie Nahrung und Wärme und erfahren, dass Zdenek aus dem übriggebliebenen Papier seiner Papiermühle Knochenfrauen bastelt, die ihm Gesellschaft leisten. Die Erkenntnis Michals beim Anblick des verwirrten Mannes soll sich wenig später auf Michal selbst übertragen lassen:

„Zdenek war ebenso ein Opfer des Krieges wie sie selbst, wie tausende anderer auch. Seine Familie, wahrscheinlich auch seine Arbeiter, waren allesamt niedergemacht worden. Kein Wunder, dass soviel Leid seinen Geist verwirrt hatte.“⁵²⁵

Auch Michals Geist wird im Laufe der Geschichte zusehends verwirrter. Der Auslöser dafür ist die Baba Jaga: Zdenek erzählt, dass „Die alte Hex“⁵²⁶ den Verwüstungen der Truppen in ihrem Haus auf Hühnerbeinen durchs Land folge und die Leichen

⁵²³ Vgl. Kai Meyer: *Der Schattenesser* 2005, S. 51.

⁵²⁴ Vgl. Kai Meyer: *Der Schattenesser* 2005, S. 60.

⁵²⁵ Kai Meyer: *Der Schattenesser* 2005, S. 63.

⁵²⁶ Kai Meyer: *Der Schattenesser* 2005, S. 66.

einsammle. Zdenek erwarte nun die Ankunft der Baba Jaga, welche die Soldaten vernichten und den Tod seiner Familie rächen werde. Er berichtigt den Ausdruck „Hexe“ und spricht von „Hex“. Durch diese geringfügige Korrektur entfernt er das Vorurteil, dass die Baba Jaga eine gewöhnliche Hexe sei, und gibt ihr einen individuellen Status: Sie ist ‚Die Eine Hex‘.

Doch Michal und seiner Frau ist Zdeneks Geschwätz über die Ankunft der Hex unheimlich und sie beschließen, das Haus gegen den Protest Zdeneks zu verlassen. Unmittelbar vor dem Haus treffen sie auf die gefürchteten Soldaten, Michals Frau und sein Baby überleben diesen Zusammenstoß nicht. Während Michals Bewusstlosigkeit erscheint ihm die grausame Baba Jaga im Traum⁵²⁷:

„Durch die Schwärze hinter seinen Augenlidern galoppierte die Baba Jaga in ihrem Haus auf Hühnerbeinen. Sie kam auf ihn zu, er konnte sie sehen, sah sie in der offenen Tür, wie sie mit verzerrter Fratze das Haus zu schnellerem Lauf antrieb. Ihr zahnloser Mund war aufgerissen, die blutunterlaufenen Augen glühten vor Hass. Die riesigen Krallen der Hühnerbeine rissen Wunden in die Dunkelheit. Mit jedem Schritt ein neuer Schmerz.“⁵²⁸

Sie verkörpert den Schmerz und den Wahnsinn, welcher Michal befallen wird, nachdem er seine Familie verloren hat. Zudem nimmt dieser erste ‚Kontakt‘ vorweg, auf welche Weise die Baba Jaga Michal beeinflussen wird: auf psychologischer Ebene.

Nach dem Schock über seine tote Familie befällt Michal Gleichgültigkeit über sein Dasein und eine Leblosigkeit seines Geistes.⁵²⁹ Erst als er vom Verrat Zdeneks erfährt, erwacht ein Gefühl in ihm, welches ihn ab diesem Punkt vorwärtstreiben wird: Rache. Er tötet Zdenek, steckt dessen Gehöft in Brand und beginnt seinen Weg, den Mördern seiner Familie folgend, um diese zu rächen, mit einem Gruß an die Baba Jaga, von der er sich ab jetzt verfolgt fühlt.⁵³⁰

Die Baba Jaga bleibt vorerst lediglich eine Vorstellung Michals. Er glaubt, Bewegungen im Wald zu hören und zu spüren und ist bald der Idee verfallen, dass das Hühnerhaus ihm folgt und das Lager der Soldaten Bethlen Gabors zerstören

⁵²⁷ „Träume haben in der Dichtung grundsätzlich immer ‚Bedeutung‘“. [Weissagung, Vision, vorausdeutender Traum. In: *Motive der Weltliteratur* (41992), S. 804.] Frenzel unterscheidet hier zwischen movierender [!], atmosphärischer und psychologischer Bedeutung. Im vorliegenden Fall ist es alles zugleich: Das Gespräch über die Jaga löst den Traum aus, welcher wiederum Michals Wahnsinn begünstigt, der ihn schließlich zur Jaga führt. Der Traum ist eine Vorausdeutung auf das Geschehen, beeinflusst die Psyche der Figur Michal und schafft für ihn und den Leser eine unheimliche Atmosphäre.

⁵²⁸ Kai Meyer: *Der Schattenesser* 2005, S. 71.

⁵²⁹ Vgl. Kai Meyer: *Der Schattenesser* 2005, S. 75.

⁵³⁰ Vgl. Kai Meyer: *Der Schattenesser* 2005, S. 78.

wird, sobald er es dorthin geführt hat. Dabei ist er sich seiner Rolle in dieser Verfolgungsszenarie nicht sicher:

„Er legte die Fährte, auf der sie durch die Wälder tobte, aber er wusste nicht, war er Beute oder Wegbereiter. Jagte sie ihn, weil er der Flammenhölle entgangen war, weil er lebte und seine Familie tot war? Oder duldeten sie ihn und schonte sein Leben, solange er ihr den richtigen Weg wies?“⁵³¹

Tatsächlich bekommt er den ersten Hinweis auf die wirkliche Existenz Baba Jagas erst, als er das Lager bereits erreicht hat und sich dort gefangen nehmen lässt. Im Lager begegnet er der Weisen Oana. Diese trägt eine Halskette, an der sieben Hühnerkrallen aufgefädelt sind. Michal bemerkt, dass die Krallen sich bewegen, woraufhin Oana ihm die Kette übergibt und ihm erklärt, dass er nun der „Herr des Hühnerhauses“⁵³² sei.⁵³³

„Zu seinem Erstaunen sprach ehrliche Erleichterung aus ihrer Stimme, als hätte sie nach langer Zeit eine schwere Bürde ablegen dürfen.“⁵³⁴

Michal versucht dem zu widersprechen, denn er ahnt, dass diese „Kette in Wahrheit für etwas Größeres, Mächtiges, das eine Gefahr bedeutete“⁵³⁵, steht. Doch die Kette hat ihn als Träger erwählt und Oana stellt Michal ruhig, bevor dieser sich weiter wehren kann.⁵³⁶ Nach dieser Begegnung und der sich anschließenden Bewusstlosigkeit ändert sich das Verhältnis Michals zur Baba Jaga. Er fühlt sich als Herr über sie und sucht nach dem Hühnerhaus, weil er sich von ihm Macht verspricht.

„Oana hatte gesagt, er sei jetzt der Herr des Hühnerhauses. Wäre es da nicht an der Zeit, dass es seine Demut ihm gegenüber bewies?“⁵³⁷

Doch Michal kommen bald Zweifel an seiner aktiven Rolle bei dieser Suche:

„Legte das Hühnerhaus eine Spur, damit er ihm folgen konnte?“⁵³⁸

⁵³¹ Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 130.

⁵³² Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 145.

⁵³³ Was hier zunächst nach einer Markierung des Helden aussieht, stellt sich später als Trick heraus: Michal ist schon vor Oanas Eingreifen auserwählt. Dennoch ist diese Begegnung wichtig für Michals Weg, weil es ihn direkt in die Arme der Baba Jaga treibt.

⁵³⁴ Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 145.

⁵³⁵ Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 145.

⁵³⁶ Dass Oana selbst nicht an das Hühnerhaus und dessen Bewohnerin glaubt und Michal mithilfe von Drogen die Illusion einer sich bewegenden Kette vorgaukelt, ist an dieser Stelle nicht von Belang. Sie erfüllt ihre Aufgabe (denn auch sie ist unwissentlich beeinflusst worden) und lässt Michal glauben, dass er von der Baba Jaga auserwählt sei.

⁵³⁷ Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 232.

⁵³⁸ Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 234.

Dass das Haus überhaupt Spuren legt, denen Michal folgen kann, spricht für seinen auserwählten Status. In den russischen Märchen reist die Baba Jaga mit Mörser und Stößel und verwischt ihre Spuren mit einem Besen, damit nicht jeder ihr Hühnerhaus finden kann.⁵³⁹ Auch muss der Held das Häuschen zumeist mit einem bestimmten Spruch zur Drehung bewegen, damit er eintreten kann. Michal braucht keinen Spruch, er folgt passiv dem ihm vorbestimmten Weg. Der Preis, den Michal für seine auserwählte Stellung zahlt, ist hoch, denn nur wenig später bemerkt er, „dass er nicht mehr zwischen Wirklichkeit und Traum unterscheiden“⁵⁴⁰ kann und dass nicht er die Entscheidung getroffen hatte, den Weg zum Hühnerhaus einzuschlagen.

„Doch die vage Erkenntnis seiner eigenen Unzulänglichkeit löste sich ebenso in nichts auf wie sein Sinn für die Vernunft. [...] Sein Weg war lange schon vorgezeichnet.“⁵⁴¹

Bei der folgenden ersten und einzigen Begegnung mit der Baba Jaga muss Michal sich endgültig eingestehen, dass er die passive Figur ist. Auch dieser Abschnitt seines Abenteuers, das zweite Betreten eines fremden Hauses, beginnt mit einem Skelett: diesmal mit einem echten. Aus der Hütte werden sorgsam abgeschabte menschliche Knochen geworfen, welche vor seinen Füßen landen. Woher diese Knochen stammen, erfährt er im Inneren der Hütte: Die Baba Jaga ist mit dem Verzehr des von den Knochen geschabten Fleisches beschäftigt und will Michal dazu bringen ebenfalls davon zu essen, um das Wissen und Können der Verstorbenen in sich aufzunehmen. Die Aufforderung dazu ist zunächst eindringlich erklärend:

„Soldaten“, erklärte sie. „Wenn du ihren Leib isst, wirst du sein wie sie. [...] Du wirst keine Mühe mehr haben, nach Prag zu gelangen.“

„Ich will nicht“, widersprach Michal mit schwacher Stimme.

„Natürlich willst du. Prag ist dein Ziel, ist es immer gewesen. [...] Ich gebe dir die Kraft dazu. Du solltest mir dankbar sein.“

„Dankbar“, flüsterte er.

„Nun iss!“, verlangte die Alte.“⁵⁴²

Später wehrt sich Michael nicht mehr gegen die Anweisungen und die Alte schlägt einen freundlicheren Ton an:

„Allmählich war sein Hunger gestillt, doch die Alte kannte kein Erbarmen.

„Es ist nur zu deinem Besten“, sagte sie. „Gegessen wird, was auf den Tisch kommt.“

Er schenkte ihr ein scheues Lächeln und nickte. „Natürlich“, erwiderte er mit vollem Mund.“⁵⁴³

⁵³⁹ Vgl. Schönbacher 2006, S. 59 u. 70.

⁵⁴⁰ Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 234.

⁵⁴¹ Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 235.

⁵⁴² Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 244.

⁵⁴³ Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 247.

Widerstand regt sich in Michal erst wieder, als er einen alten Freund verspeisen soll, was er verweigern möchte. Hier offenbart sich der böse Wille Baba Jagas und man erahnt die Macht, die sie über Michal gewonnen hat.

„Friss oder sei verdammt!“

Michal atmete tief durch und blickte in die bösen Augen des Weibes. Einen Herzschlag lang regte sich Trotz, ja Widerstand in ihm, dann bohrte sich der Blick der Alten in seinen Schädel und zersprengte allen Widerwillen. Michal blieb nur, zu gehorchen.⁵⁴⁴

Die Initiation ist abgeschlossen, Michal hat gelernt was er wissen soll und sein Wille ist zerschellt. Auch hier zeigt sich die Diskrepanz zum russischen Vorbild: Die Märchenheldin wird nach ihrer Lehrzeit bei der Baba Jaga zur „irdischen Repräsentantin der Göttin, zu ihrer Priesterin.“⁵⁴⁵ Michal hingegen ist nun ein Werkzeug der Jaga:

„Brav“, lobte sie gackernd, „so ist's brav, mein Junge. Denk daran: Jedes Werkzeug will geschliffen sein.“⁵⁴⁶

Die Baba Jaga und ihre Gaben an den Helden gehören unmittelbar zusammen,⁵⁴⁷ sie ist immer eine Schenkende und die Gaben helfen dem Helden, sein Ziel zu erreichen.⁵⁴⁸

Die physische Gabe der Baba Jaga an den Helden, die Mondsichel,⁵⁴⁹ findet Michal erst, als er allein aus seiner Ohnmacht erwacht. Die Alte hat ihn und die Waffe zurückgelassen. Es bedarf für Michal keine Erklärung der Waffe, da sein Wille nun von der Baba Jaga gelenkt wird.

5.4.2 Die teuflische Baba Jaga

Kai Meyers Baba Jaga ist oberflächlich betrachtet der bösen Baba-Jaga Preußlers sehr ähnlich. Michal begegnet ihr in ihrem bedrohlichen Umfeld inmitten des Waldes.

⁵⁴⁴ Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 248.

⁵⁴⁵ Schönbacher 2006, S. 102.

⁵⁴⁶ Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 248.

⁵⁴⁷ Vgl. Propp 1987, S. 251.

⁵⁴⁸ Vgl. Propp 1987, S. 128.

⁵⁴⁹ „Unter allen Naturscheinungen wurde wohl der Mond am meisten von Mythos und Poesie umworben, seine Beziehung zum Menschen nach vielen Seiten hin ausgedeutet.“ [Mond, Der. In: Motive der Weltliteratur (⁴1992), S. 547.] Die Mondsichel der Baba Jaga ist ein mit mythologischen Andeutungen vollgespicktes Instrument: sie ist Spiegelbild im Wasser, welches sich materialisiert hat; sie hat das Relief eines kantigen Gesichtes, welches auf den „Mann im Mond“ hindeutet, intratextuell aber nicht zugeordnet wird. Auf eine ausführliche Untersuchung soll hier verzichtet werden. Es bleibt die Feststellung, dass es sich um einen ganz besonderen Gegenstand handelt, welcher hier als Waffe verwendet wird und Michals mordenden Weg nach Prag möglich macht. Wichtiger noch als das Geschenk der Baba Jaga ist in Michals Fall allerdings das Wissen um die Annexion der Fähigkeiten anderer Menschen.

Er folgt einer Schneise der Zerstörung zum Baumhaus der Baba Jaga. Obwohl dieses nicht auf Hühnerbeinen steht,⁵⁵⁰ scheint es sich zuvor fortbewegt zu haben. Schon beim Aufstieg in die Behausung⁵⁵¹ ahnt Michal Gefahr und die Beschreibung des Eingangs erinnert an den Eintritt in die Hölle:

„Ein diffuses Zucken wie von Feuerschein flackerte um den Rahmen. Es sah aus, als stehe der Eingang selbst in Flammen.“⁵⁵²

Die Figur, welcher er in der Hütte begegnet, hat das typische Aussehen der greisen Frau:

„Eine alte Frau stand vor ihm, [...] ein gebeugter Umriss mit zotteligem, grauen Haar, das bis zum Boden reichte. Unter ihrem braunen, zerlumpten Überwurf kroch eine knöcherne Hand hervor [...]“⁵⁵³

In der Hütte nun mehren sich die Anzeichen, dass die Baba Jaga mit dem Teufel im Bunde steht; dazu kommt das Gerücht, dass Hexen Kinder fräßen. Beides sind Eigenschaften der europäischen Hexe, wie sie aus den Märchen der Gebrüder Grimm bekannt sind.

„Die alten Geschichten fielen ihm wieder ein, von Hexen, die Kinder fraßen. Auch der Baba Jaga sagte man derlei nach.“⁵⁵⁴

„Weshalb sollte jemand Kinder essen?“, fragte die Stimme aus der leeren Flasche.

„Das weiß der Teufel.“

„Der weiß es bestimmt.“

Die Alte kicherte. „Ja, der schon. Aber ich? Hast du je gesehen, dass ich ein Kind gegessen hätte?“⁵⁵⁵

„Herrgott!“, fuhr ihn die Alte an. „Geht denn das nicht schneller?“

„Als dein Gewissen“, begann das Gewissen, „muss ich dir sagen, dass ›Herrgott‹ kein Fluch ist, der deiner –“

„Geh zum Teufel!“, kreischte die Alte wütend.

„Schon besser.“⁵⁵⁶

Die Baba Jaga ist aber bei Kai Meyer keine grimmsche Hexe. Im Nachwort verweist der Autor auf die Herkunft der Figur aus dem ungarischen und russischen Raum und dass sie sich „vermutlich aus alten Urmutter-Kulten entwickelt hat.“⁵⁵⁷ Dennoch gibt

⁵⁵⁰ Vgl. Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 237. Der Grund dafür, dass das Haus der Baba Jaga entgegen den Erwartungen von Michal und Leser nicht auf Hühnerfüßen steht, ist eventuell im Geschlecht des Initianden zu suchen. Laut Becker verweist „die spezielle Form der Hütte auf Hühnerbeinen auf einen Fruchtbarkeitskult“ und dieser wiederum auf die Spezifik weiblicher Initiationsriten. Vgl. Becker 1990, S. 122.

⁵⁵¹ Baum und Leiter können als Mittler zwischen den verschiedenen Welten interpretiert werden. Vgl. Propp 1987, S. 265–267.

⁵⁵² Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 239.

⁵⁵³ Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 239.

⁵⁵⁴ Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 238.

⁵⁵⁵ Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 242.

⁵⁵⁶ Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 245.

⁵⁵⁷ Kai Meyer: Nachwort des Autors. In: Ders.: Der Schattenesser 2005, S. 395.

es diese Anspielungen auf die Verteufelung der Figur, die auf die Umformung der mythischen Baba Jaga hinweisen: Aus der Göttin des Todes ist im europäischen Verständnis eine böse Märchenhexe geworden, die mit dem Teufel im Bunde steht.⁵⁵⁸ Dass dem bei Kai Meyer nicht so ist, wird erst bei näherem Hinsehen klar. Auch hier erfüllt die Baba Jaga die Funktion, die sie in russischen Märchen innehat: Sie hilft bei der Initiation, übergibt geheimes Wissen und wertvolle Gaben an den Helden.

5.4.3 Die mächtige Baba Jaga

Die Frage, die sich bei der Initiation des Helden im Roman *Der Schattensesser* stellt, ist: Was ist ein Held? Michal ist nicht der Prototyp dessen, was man unter Held versteht. Die Heldin im Roman ist das jüdische Mädchen Sarai, und als Michal ihr begegnet, bedroht er ihr Leben und ist ergo ihr Feind. Zwar ist seine Konfrontation mit dem Schattensesser⁵⁵⁹ die einzige Möglichkeit, die Stadt Prag von der Bedrohung durch den jüdischen Engel zu befreien – doch diese Begegnung hat Michal weder geplant noch herausgefordert. Die Verlagerung der Initiation vom Helden auf den Antihelden zeigt sich im Ablauf der Initiation. Sie verläuft grundlegend anders als in den russischen Märchen, in denen die jungen Mädchen aufgefordert werden, bestimmte Aufgaben zu lösen.⁵⁶⁰ Michal lernt, indem er die Befehle der Baba Jaga befolgt und sein eigener Wille gebrochen wird. Ein Besiegen der Baba Jaga ist nicht vorgesehen, wie es Preußler als eine andere Art der Initiation dargestellt hat.

So wie der Ablauf der Initiation ist auch deren Auswirkung vollständig umgekehrt. Die jungen Helden und Heldinnen in den russischen Märchen gelangen als Pubertierende⁵⁶¹ zur Baba Jaga und kehren als gereifte Menschen zurück, um eine Familie gründen zu können.⁵⁶² Michal hingegen ist zu Beginn seiner Reise bereits sorgender Familienvater; er wird durch deren Verlust ein Herumirrender, der von Rachedgedanken und Wahnsinn vorwärtsgetrieben wird und nach seiner Initiation durch die Baba Jaga endgültig alles Menschliche verliert. Er wird zum manipulierten Instrument der Baba Jaga.

⁵⁵⁸ Vgl. Schönbacher 2006, S. 42.

⁵⁵⁹ Der Schattensesser ist ein jüdischer Engel, der im Buch mal'ak Jahve genannt wird.

⁵⁶⁰ Das Stellen der schweren Aufgaben ist eine Eigenart der Märchen, in welchen Mädchen initiiert werden. Die männlichen Helden erhalten sehr selten Aufgaben, meist erhalten sie ihre Belohnung direkt nach dem Dialog. Vgl. Propp 1987, S. 93.

⁵⁶¹ Propp weist darauf hin, dass der Initiationsritus tendenziell vor der Geschlechtsreife vollzogen wird. Die Initianden sind also noch Kinder. Vgl. Propp 1987, S. 97.

⁵⁶² Vgl. Becker 1990, S. 21.

„Michal mochte seinen eigenen Verstand längst verloren haben, doch die Vielzahl der fremden Gedanken in seinem Kopf half ihm zu begreifen, dass er nur das Werkzeug der Alten war. Nicht der Herr des Hühnerhauses, das war er niemals gewesen. Er war ihr Sklave, ihr Becher, aus dem sie das Wissen der Menschen trank.“⁵⁶³

Trotz der Modifikation wird die dreigliederige Struktur des traditionellen Initiationsrituals⁵⁶⁴ beibehalten: die präliminale Phase erlebt Michal vor dem Verlust seiner Familie, sie dient der Vorbereitung auf seine Initiation, denn der schmerzhafteste Verlust ist die Voraussetzung für den Wahnsinn, der ihn befällt. „Die Initiation selbst wird als liminale Phase bezeichnet, hier befindet sich der Initiand/die Initiandin an einem besonderen Ort, abgesondert vom Rest der Gemeinschaft. Das kann eben zum Beispiel der Wald oder eine Hütte sein.“⁵⁶⁵ In Michals Fall ist es, wie in beinahe allen Baba-Jaga-Märchen, die Hühner-Hütte im Wald.⁵⁶⁶ Es folgt die postliminale Phase, in welcher der Initiierte in die Gesellschaft zurückkehrt. Und das tut Michal, als er nach Prag weiterzieht.

Eine weitere Umkehrung zeigt sich im Ritual des Eintritts und der Bewirtung. Der russische Held verlangt Eintritt in die Behausung und erhält diesen, nachdem er einen bestimmten Spruch aufgesagt hat. Im Anschluss verlangt er zu Essen und die Baba Jaga kommt dieser Aufforderung prompt nach. Propp hebt diesen konstanten, typischen Zug der Hexe hervor: „Sie gibt dem Helden zu essen, sie bewirtet ihn. Achten wir noch darauf, daß er sich weigert zu sprechen, bevor er Essen erhalten hat.“⁵⁶⁷ Im Roman *Der Schattensesser* ist es nun umgekehrt: Michal findet die Hütte, weil diese ihn auserwählt hat, und er betritt sie auf Befehl der Jaga. In dieser steht er solange hilflos herum, bis er zunächst aufgefordert und schließlich beinahe gezwungen wird, zu essen. Die Art des Mahles ist dabei auffällig: Wo in der russischen Tradition der Held zuweilen zerstückelt, im Ofen gekocht und danach wiederbelebt wird⁵⁶⁸, bekommt Michal, am Ofen kauend, zerstückelte Menschen vorgesetzt. Die Verkehrungen lassen sich hier in allen Details nachweisen und so ist auch die eigentliche Bedeutung des Forderns, welches dem Helden Mut und Zuversicht bescheinigt,⁵⁶⁹ hier zur Hilflosigkeit und Lenkbarkeit verkehrt worden.

⁵⁶³ Kai Meyer: *Der Schattensesser* 2005, S. 370.

⁵⁶⁴ Vgl. Becker 1990, S. 26–30.

⁵⁶⁵ Schönbacher 2006, S. 26.

⁵⁶⁶ Zur Bedeutung des Waldes und seiner steten Wiederholung in Verbindung mit Baba Jaga und Initiand siehe: Propp 1987, in Kapitel III „Der geheimnisvolle Wald“, S. 64–67.

⁵⁶⁷ Propp 1987, S. 78.

⁵⁶⁸ Vgl. Propp 1987, S. 112–124.

⁵⁶⁹ Propp 1987, S. 78 u. 93.

5.4.4 Die göttliche Baba Jaga

Die neue Seite, welche Kai Meyer der Baba Jaga gibt, verweist auf den ursprünglichen Charakter des slawischen Mythos: die Baba Jaga als Göttin.

Das Göttliche der Baba Jaga ist von ihrer ersten Erwähnung im Roman an Teil ihrer Imagination: Sowohl Michal als auch Zdenek bezeichnen sie als solche. Während Michal sich an die Legende erinnert und diese aber als Märchen abtut, spricht Zdenek in festem Glauben an die Existenz der ungarischen Hex, welche ihn von der Bedrohung durch die Söldner befreien wird:

„Keine Angst mehr, weil dann eins mit Baba Jaga. Eins mit Göttin im Hühnerhaus.“⁵⁷⁰

Im weiteren Verlauf erscheint die Baba Jaga erst als Wunschtraum, dann eher wie eine Hexe, dann wieder wie ein Dämon. Erst am Ende erklärt sich, wer die Baba Jaga ist und wieso sie den Schattenesser aufhalten konnte.

Dazu ein kurzer Exkurs in die Mythenwelt, die Kai Meyer in diesem Roman aufgebaut hat: Als Grundlage verwendet er den kabbalistischen Glauben und daraus den Begriff der *Sefirot*. Diese bezeichnen die zehn Schöpfungsaspekte Gottes, welche die Verbindung zwischen Mensch und Gott versinnbildlichen. Sie symbolisieren in ihrer Gesamtheit die Allmacht Gottes. Die zehnte und unterste Sefirot ist die Königsmacht *Malchut*.⁵⁷¹ Eine besondere Funktion der Sefirot erfüllt die *Schechina*. Sie ist „die Personifikation und Hypostasierung der ‚Einwohnung‘ oder ‚Anwesenheit‘ Gottes in der Welt“⁵⁷². Ihre Anwesenheit auf Erden wird entweder als Exil⁵⁷³ oder als Bestimmung wahrgenommen. Soweit entstammt der Mythos dem jüdischen Glauben; danach spinnt die Geschichte eine eigene Logik:

Bei Meyer ist Malchut verantwortlich für das Wirken der Engel. Einer dieser Engel ist der mal’ak Jahve, der Schattenesser. Im Auftrag der Malchut sucht er in den Schatten der Menschen nach gefallen Engeln, welche aus dem Himmel verbannt worden waren. Indem der mal’ak Jahve die menschlichen Schatten zerstört, vernichtet er nicht nur die darin versteckten Gefallenen, sondern auch den Träger. Er ist in seinem göttlichen Auftrag eine Bedrohung für die Menschen. Nur Malchut hätte

⁵⁷⁰ Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 68.

⁵⁷¹ Vgl. Müller: Sefirot. In: Jüdisches Lexikon 4,2 (21987), Sp. 339.

⁵⁷² Scholem 2001, S. 136.

⁵⁷³ Laut dem Sohar wurde die Schechina beim Sündenfall ihrer Aufgaben als vereinheitlichende Kraft der Sefirot entbunden und unter die Menschen gesandt. Vgl. Scholem 2001, S. 180. Es gibt verschiedenen Auffassungen darüber, ob sie zum Exil gezwungen wurde oder freiwillig ging. Vgl. Hurwitz 21983, S. 111.

die Macht, den Schattenesser von seinem Auftrag freizusprechen. Doch kein Mensch hat die Möglichkeit, eine solche Bitte an sie zu stellen. Malchut hat aber einen Teil ihrer selbst als göttliche Personifizierung auf Erden in die Menschenwelt gesandt. Dieser Teil hat dort eine menschliche Gestalt angenommen: Schechina.⁵⁷⁴ Diese wäre in der Lage, Malchut zu bitten, den Schattenesser von seinem Auftrag zu entbinden. Die Schechina, die Personifizierung der göttlichen Präsenz auf Erden, wird bei Meyer zur Baba Jaga: Die slawische Gestalt bekommt einen jüdisch-hebräischen Kern. Diese Erklärung gibt es am Ende des Romans von einer allwissenden Figur, welche die Schechina erläutert:

„Es wird so vieles über sie erzählt. *Gottes Tochter, die er der Welt zur Gemahlin gab*. Sicher ist das die schmeichelhafteste Beschreibung. Aber es gibt auch andere. Einst wurde sie selbst als Göttin verehrt, vor Jahrtausenden. Sie war die Große Mutter, und die Menschen beteten sie an, zeichneten ihr Bild auf Höhlenwände und schnitzten es in die Balken ihrer Hütten. Später wurde sie in manchen Teilen der Welt zur Baba Jaga, der Herrin des Hühnerhauses, schließlich gar zur Hexe. Stets hat sich die Schechina in ihre Rolle gefügt, war mal großzügig und edel, mal schlecht und verschlagen. Äonenlang zog sie durch die Welt und mühte sich, das Wesen der Menschen zu begreifen, jener Wesen, in deren Gesellschaft sie gegen ihren Willen verbannt war.“⁵⁷⁵

Die Baba Jaga braucht Michal, um die Menschheit zu verstehen. Mit seiner Hilfe bekommt sie das Wissen aller, welche Michal tötet und verspeist. Die Baba Jaga als eine Verkörperung einer Göttin – der Gedanke Kai Meyers ist derselbe wie der der Matriarchatsforscher. Bei ihm ist die Baba Jaga eine Ausprägung der jüdischen Schechina, in der Forschung ist sie die verbliebene Seite einer ehemals Großen Göttin.

5.4.5 Zusammenfassung: Baba Jaga bei Kai Meyer

Die Begegnungen Michals mit der Jaga folgen einer dreiteiligen, ansteigenden Struktur:

1. Das Papierskelett – Erzählungen über die Baba Jaga – Bewusstlosigkeit und Traum von der Jaga – Wissen um die Jaga
2. Verwundung (gebrochene Nase) – Oanas Prophezeiung über die Baba Jaga – Bewusstlosigkeit durch Gift – Besitz der Halskette
3. Menschliche Knochen – Begegnung mit der Baba Jaga – Bewusstlosigkeit – Besitz der Mondsichel

⁵⁷⁴ Die Trennung zwischen Malchut und Schechina ist nicht immer vorgenommen worden. In der Kabbala gelten sie zuweilen als ein und dasselbe Prinzip: die Gegenwart Gottes in der Welt. Vgl. Döpp: Schechina. In: Neues Lexikon des Judentums (1992), S. 410. Als Wesen zwischen Gott und Mensch eignet sich die Schechina aber besonders für die Rolle, die Meyer ihr zuschreibt.

⁵⁷⁵ Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 382.

Die Knochenmetaphorik wird bei jeder Verarbeitung brutaler. Aus dem papiernen Skelett wird ein gebrochener Nasenbeinknochen und daraus wiederum die Überreste der Soldaten. Zunächst erhält Michal nur den Glauben an die Existenz der Jaga, später die Bestätigung durch Oana und ihre Halskette als physischen Beweis und schließlich die persönliche Bestätigung der Existenz der Jaga und eine Waffe für seine weitere Reise. Michals Weg ist begleitet von bewusstlosen Zuständen⁵⁷⁶ auf zunehmend feuchterer Erde: Die Soldaten vor Zdeneks Haus werfen ihn noch auf den trockenen Boden,⁵⁷⁷ nach dem einzigen Treffen mit Oana erwacht er im Schlamm⁵⁷⁸ und nach der ebenfalls einzigen Begegnung mit Baba Jaga findet er sich sogar im Wasser eines überschwemmten Waldes wieder.⁵⁷⁹

Auch Michals Geisteszustand verschlechtert sich zusehends nach jedem dieser Zusammenkünfte und sein Wahnsinn legt den Verdacht nahe, dass man seinen Erlebnissen nicht vorbehaltlos glauben kann. Eine Auflösung, welche die Baba Jaga als Gespinst seiner Phantasie entlarvt, wäre denkbar. Doch wo Meyrink mit einer ähnlichen Wahrnehmungsverschiebung experimentiert und diese nur durch viel Forschungsarbeit aufgelöst werden kann, behält Meyer seine phantastische Erscheinung als Wahrheit auf der Textebene. Hier gibt es keine doppelten Traumebenen; Michals Wahnsinn⁵⁸⁰ markiert lediglich seinen geistigen Verfall und seine Loslösung von allem Menschlichen.

Kai Meyers Baba Jaga hat einen zerstörerischen Charakter, welcher ihr traditionell anhaftet.⁵⁸¹ So ist sie zwar eine Verkörperung der göttlichen Schechina – doch sie trägt die Eigenschaften der russischen Baba Jaga. Die Schechina in ihrem Inneren ist nur eine Funktion, die sie ermächtigt, den mal'ak Jahve aufzuhalten. Die Verkörperung der Baba Jaga ermöglicht aber erst diese Funktion: Der Schechina obliegt die Bittstellung an die Malchut, den mal'ak Jahve von seinem Auftrag zu entbinden. „Jene aber hätte dies in ihrer Inkarnation als Hexe vom Hühnerhaus nicht getan, ohne dass es ihr selbst zum Vorteil gereicht hätte.“⁵⁸²

⁵⁷⁶ Hier klingt der Todesaspekt der Baba Jaga an. Eine Initiation hat immer auch einen Bezug zum Totenreich, in welches der Initiand eintritt, um anschließend wiedergeboren zu werden. Vgl. Becker 1990, S. 16.

⁵⁷⁷ Vgl. Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 71.

⁵⁷⁸ Vgl. Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 146.

⁵⁷⁹ Vgl. Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 248.

⁵⁸⁰ Dass rituelle Initiationen bei Urvölkern zuweilen Wahnsinn oder Besessenheit der Initiierten nach sich zogen [Vgl. Propp 1987, S. 107.], scheint mir hier zweitrangig, da vorrangig Michals Verlustschmerz seinen Wahnsinn auslöst.

⁵⁸¹ Vgl. Becker 1990, S. 114.

⁵⁸² Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 382f.

Die Baba Jaga hat sich im Roman *Der Schattenesser* teilweise von ihrer russischen Tradition gelöst: Sie kommt ihrer initiierenden Funktion noch nach, lenkt diese aber nach eigenem Willen. Sie ist die Lockende, die Bestimmende, die Verkehrende. Das mag an ihrem neuen, jüdisch-göttlichen Kern liegen – die russische Ummantelung zeigt nur noch von außen das, was man erwartet.

In *Der Schattenesser* hat die Baba Jaga viele Facetten: Sie ist oberflächlich besehen teuflischen Charakters, bei genauerem Hinsehen eine mächtige, mystische Figur und in letzter Konsequenz eine göttliche Instanz. Soviel Tiefgang hat die Baba Jaga in keiner anderen modernen deutschen Bearbeitung erfahren. Die Feinheit der Figurenzeichnung ermöglicht kein Schubladen-Denken.

„Wenn der vernichtende und kannibalistische Charakter in den Vordergrund tritt, wenn die Baba-Jaga ihre Ambivalenz einbüßt, dann erscheint sie von der ihr eigenen Ganzheitlichkeit losgelöst. Sobald der rituelle Kontext, zum Beispiel jener der Initiation, nicht mehr verstanden wird, erscheint die Jaga negativ verzerrt, ist zu einer Hexe im Sinne der Grimm'schen Märchen geworden.“⁵⁸³

Bei Kai Meyer tritt der kannibalistische Charakter außerordentlich vordergründig auf und mag oberflächlich über die dennoch vorhandene Ambivalenz hinwegtäuschen. Spätestens mit der Auflösung der Figur als Verkörperung einer Göttin reicht die Verteufelung aber nicht mehr aus und sie entfaltet ihre gesamte intertextuelle Bedeutung. Meyer gelingt hier ein Kniefall vor der mythologischen Herkunft der Figur, die er mit einem Hinweis auf die Verarbeitung von Märchenfiguren verknüpft: Hinter der vermeintlich eindeutigen Fassade verbirgt sich eine ganze Kulturgeschichte.

⁵⁸³ Schönbacher 2006, S. 114. und vgl. Becker 1990, S. 124f.

6. Schlussbetrachtung

Die Arbeit an dieser Untersuchung hat vor allem gezeigt, dass das intertextuelle Geflecht zwischen Texten und Motiven so verzweigt ist, dass es in seiner Gesamtheit kaum erfassbar ist und den Umfang dieser Arbeit bei Weitem sprengen würde. Auch die Beschränkung auf bestimmte Motive und die Fokussierung auf einen Autor erforderte die stete Rückkehr zum Roten Faden, der sich stets verzweigte, verdünnte und schlussendlich ein riesiges Netz ergab, in welchem nicht alle Knotenpunkte einer eingehenden Untersuchung im Rahmen dieser Arbeit unterzogen werden konnten. Einen Eindruck von diesen Verflechtungen bieten die bisher wenig beachteten Gemeinsamkeiten zwischen den einzelnen Motiven, bevor ein Resümee zu der speziellen Handhabung phantastischer Motive bei Kai Meyer die Untersuchungen zu seinem Werk an dieser Stelle abschließen soll.

6.1 Intertextualität zwischen Motiven

*„Wie kann man das Kopieren vermeiden?“
„Indem man die Klischees auf den Kopf stellt oder variiert.“⁵⁸⁴*

Die Untersuchung der Motive hat deutlich gemacht, dass Intertextualität nicht nur zwischen Texten, welche dasselbe Motiv verwenden, sondern auch zwischen verschiedenen phantastischen Motiven existiert und zuweilen sehr auffällig ist. Wenn man genügend verschiedene Versionen innerhalb einer Motivrezeption miteinander vergliche, würden sich früher oder später Parallelen zeigen, Zusammenhänge und Einflüsse erkennen lassen. Eine unveränderte Übernahme eines Motives ist in der modernen Literatur, insbesondere in der Phantastik, unpopulär und wird schnell als ‚trivial‘ oder ‚Plagiat‘ bezeichnet. So werden bestimmte Motive zwar immer wieder verwendet – aber immer auch kleineren oder größeren Veränderungen unterworfen, was schlussendlich den Reiz einer intertextuellen Untersuchung ausmacht.

Zusammenhänge zwischen Motiven bestehen vor allem aufgrund der mythischen Abstammungen; es können sich aber auch Ähnlichkeiten infolge der Rezeptionsgeschichte entwickeln. So finden sich Parallelen in den Motiven Baba Jaga und Lilith, obwohl diese aus völlig verschiedenen Kulturräumen stammen. Beide werden von der modernen Forschung auf die Große Muttergöttin zurückgeführt: Bei der Baba Jaga wird dies anhand der matriarchalen Strukturen

⁵⁸⁴ Meister: Interview mit Kai Meyer 2008.

plausibel gemacht; bei Lilith lässt die Nähe zur babylonischen Göttin Ishtar diesen Aspekt vermuten. Im weiteren Verlauf ereilt beide Figuren ein ähnliches Schicksal der steten Eingrenzung ihres Charakters und Eindimensionalität in ihrer Verwendung: Baba Jaga behält lediglich die Todesaspekte der Greisin-Göttin und Lilith wird auf ihren gefährlich verführerischen Charakter reduziert. Im europäischen Mittelalter wird beiden Figuren eine Nähe zu Frau Holle nachgesagt,⁵⁸⁵ bevor sie schließlich als schnöde Hexen wahrgenommen werden und kaum etwas von ihrer Vielfalt übrig bleibt. Diesen Weg dürften viele andere heidnische Götter ebenso gegangen sein, denn: „Die Dämonisierung älterer Gottheiten bei Religionsüberlagerungen ist ein vertrauter Vorgang“⁵⁸⁶. Wo heute Baba Jaga ihren Platz in russischen Märchen und phantastischer Kinderliteratur als besondere Form der Hexe behauptet, ist Lilith zu einem gefährlichen Dämon in der Phantastik und der darstellenden modernen Kunst geworden – wobei ihre Zeit, bevor sie als erste Frau Adams gedeutet wurde, aus dem Blickfeld verschwunden ist. Als Göttin werden heute weder Baba Jaga noch Lilith wahrgenommen.

Deutliche Parallelen sind auch zwischen dem Golem und Lilith auszumachen, was weniger überraschend ist, da beide ihre Wurzeln in jüdischer Mystik haben und ihre stärkste Ausprägung der Kabbala verdanken. So haben beide eine Affinität zum Gottesnamen: Lilith spricht ihn aus und fliegt aus dem Paradies; der Golem wird mit dessen Macht zum Leben erweckt.⁵⁸⁷ Dies ist eine Intertextualität des Schemmotivs zwischen zwei anderen Motiven. Weitere Gemeinsamkeiten sind ersichtlich, da sowohl Lilith als auch der Golem aus Erde geformt werden und Adam als Schnittpunkt auszumachen ist, der sowohl als erster Mann Liliths als auch als erster Golem gilt.

Gemeinsamkeiten zwischen phantastischen Motiven können auch über eine Neustrukturierung herbeigeführt werden. So verweist die Verknüpfung von Golem- und Doppelgängermotiv bei Arnim auf „die Urform des Doppelgängerinnenmotivs“⁵⁸⁸ – den Mythos von Lilith. So wie Eva als Ersatz für die geflohene Lilith geschaffen wurde und auf geistiger Ebene Abstriche gegenüber der ersten Frau Adams machen muss, ist auch die Golem Arnims eine geistig eingeschränkte Doppelgängerin

⁵⁸⁵ Zur Gleichsetzung von Baba Jaga und Frau Holle vgl. Schönbacher 2006, S. 110–112. Zur Verbindung von Lilith zur Holle vgl. Zingsem 2000, S. 45f.

⁵⁸⁶ von Heyl: Lilith – Die erste Frau Adams. In: Schmelz 1995, S. 105.

⁵⁸⁷ Die Vorstellung, dass dem Namen Gottes die reine Macht innewohne, zeigt sich auch im Motiv der belebten Bildnisse. Vgl. Scholem⁹ 1995, S. 220, 236f.

⁵⁸⁸ Neumann: Legende, Sage und Geschichte in Achim von Arnims »Isabella von Ägypten«. In: JdDSG 12 (1968), S. 305.

Isabellas, die ein Vakuum füllen soll. Etwas Ähnliches ist bei Hoffmann erkennbar: Die geistlose Puppe ersetzt für Nathanael die Verlobte Clara – nur dass diese gar nicht ersetzt werden musste.

So wie es möglich ist Parallelen zwischen artfremden Motiven zu schaffen, ist es möglich, Gegensatzpaare zu entwerfen. So ist die Gegenüberstellung zwischen den Figuren Baba Jaga und Golem in Kai Meyers *Der Schattensesser* spannend: Die Baba Jaga entstammt dem Kult einer Muttergöttin, sie ist ein Rest des matriarchalen Glaubens heidnischer Urvölker. Der Golem hingegen ist das Produkt eines religiösen Mannes – künstlich geschaffen unter Umgehung der weiblichen Fruchtbarkeit.

Auch die intratextuelle Präsentation der phantastischen Motive Baba Jaga und Golem zeigt Ähnlichkeiten. In beiden Fällen wird auf eine mythische Geschichte zurückgegriffen, welche innerhalb des Romans erzählt wird. Dabei zeigen sich in den hier untersuchten Werken zwei Varianten: Die Legende wird vor dem Eintritt der Figur in die Haupthandlung erzählt, wie es bei Arnims Golem in *Isabella von Ägypten* der Fall ist. Das Wissen um die Legende ist notwendig, weil darauf des Golems Erschaffung beruht. Meyer verfährt bei seiner Baba Jaga und seinem Golem in *Der Schattensesser* ebenso: Die Protagonisten erfahren von der Existenz der phantastischen Figuren, bevor sie ihnen begegnen. Die umgekehrte Variante ist ebenso umsetzbar: Dem Protagonisten widerfährt etwas, das er nicht zuordnen kann. Bei seinen Nachforschungen findet er eine Erklärung im mythischen Hintergrund des phantastischen Motivs. So haben es Gustav Meyrink mit Golem im gleichnamigen Roman und Kai Meyer mit Lilith in *Das Steinerne Licht* umgesetzt.

Wie Meyrinks Protagonist Pernath bereits vor der Erläuterung der Golemsage durch einen Dritten eine Ahnung von der phantastischen Gestalt hat, sind auch Meyers Protagonisten nicht gänzlich unvertraut mit den Mythen, welche ihnen begegnen werden: Sarai hat bereits vom Golem gehört, genau wie Michal von der Baba Jaga, beide tun dies aber als ‚Legende‘ ab.

Trotz aller Unterschiede und Modifizierungen haftet phantastischen Motiven ein Wiedererkennungswert an, der sich nicht allein auf den Namen bezieht. Dabei gibt es keinen Rahmen für die Intensität der Wiedererkennung. So gibt es beispielsweise in Anaïs Nins gleichnamiger Kurzgeschichte eine Figur mit Namen Lilith – ohne den sie nicht erkannt werden würde. Mit dieser Namensgebung wird erst ein Hinweis auf eine

genauere Lesart gegeben. Andersherum gibt es Anspielungen auf Lilith in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* – ohne dass der Name nur einmal fiel. Name und Eigenschaften gehören unmittelbar zusammen und verweisen stets aufeinander. Das ermöglicht ein Herauslösen des Motivs aus Mythos oder Stoff unter Beibehaltung bestimmter Eigenschaften, denen ein Wiedererkennungswert anhaftet. Dies ist kein Privileg der Phantastik – doch der Spielraum dafür ist in der phantastischen Literatur besonders geräumig. Durch die Einsetzung des Bekannten in einen neuen Kontext ergeben sich immer neue intertextuelle Bezüge, die „jene unfassbare Erscheinung einer fiktiven Welt“⁵⁸⁹ aufbauen, verbinden und stets vergrößern.

6.2 Phantastische Motive bei Kai Meyer

*„Wissen, Traum und Mythos waren ... die absoluten, lebensbestimmenden Ebenen der Existenz, zigtausende von Jahren lang. ... Mein Schreiben führt mich zurück zu Traum und Mythos.“*⁵⁹⁰

Bei der Untersuchung der Verwendung traditioneller mythischer Motive fällt auf, dass Kai Meyer versucht ist, den eigentlichen Kern des Mythos' zu fokussieren. Neuere Modifizierungen der phantastischen Elemente nimmt er allerdings in den Subkontext der Motive mit auf. Dieses Prozedere ist beim Roman *Loreley* besonders auffällig. Corinna Kalthoff hat in ihrer Magisterarbeit sorgfältig ausgeführt und belegt, dass Meyer der, seit Clemens Brentano und Heinrich Heine recht festgefahrenen, Figur Loreley durch eine Rückbesinnung auf den vorromantischen Begriff eine neue Rezeptionsrichtung gibt. „Ihrer in der Romantik begründeten Funktion bar, konnte Loreley in späterer Zeit nur noch von Dichtern aufgegriffen werden, die sich ersatzweise neue Strategien für den Umgang mit ihr einfallen ließen.“⁵⁹¹ Dieses Zitat über Loreley lässt sich bequem auf den Golem übertragen: Die seit Arnim immer wieder übernommene Verknüpfung von Doppelgänger- und Golemmotiv sowie die verstärkte Symbolisierung durch Meyrink bewirken, dass der Golem in der Phantastik beinahe zum reinen Sinnbild für unheimliche humanoide Kopien geworden ist. Durch die Rückbesinnung auf den Mythos gibt Meyer seiner Gestalt ein eigenes Gesicht und wendet sich von der Kopievorstellung ab: Sein Golem ist menschlich – mit seiner Herkunft geschuldeten Schwächen.

⁵⁸⁹ Helbling 1995, S. 7.

⁵⁹⁰ Robker: Laudatio: Kai Meyer: »Frostfeuer«.

⁵⁹¹ Lentwojt 1998, S. 34.

Ebenfalls für Loreley hat Kalthoff festgestellt:

„Die Loreley hat seit ihrer Entstehung ihr ursprüngliches Sagenpotential sowie ihre erschütternde Wirkung eingebüßt. Der scharfe Kontrast zwischen der beschaulichen Vorstellung der Loreley und dem Echo wiederum erschüttert den Leser und zeigt ihm, was aus ihr hätte werden können.“⁵⁹²

Diese Erkenntnis lässt sich auch auf die phantastische Figur der Baba Jaga übertragen. Dazu kommt, dass sie alle Veränderungen, denen die Figur im Laufe ihrer literarischen Karriere unterworfen wurde, noch immer bei sich trägt. Das macht sie zu einem vielschichtigen Motiv, welches von Meyer noch weiter entwickelt wird und die Handlung nicht nur bereichert, sondern aktiv trägt.

Anders verhält es sich bei Lilith. In ihrer Funktion als Füllmotiv ist eine tiefer gehende Figurengestaltung nicht möglich. Stattdessen zeigt Meyer den Variantenreichtum, der Liliths Sage immer eigen war, indem er aus der populärsten Version mehrere Möglichkeiten des Erzählens aufzeigt. Dabei sind Kontext und Zweck der beiden intratextuellen Erzählungen nahezu gleich – eine identische Wiedergabe findet dennoch nicht statt. Auch hier wird also auf die Rezeptionsgeschichte eines Motivs hingewiesen. Nur geschieht sie nicht inhaltlich, sondern formell und ist nur im intertextuellen Vergleich erkennbar.

Die unter intertextuellen Gesichtspunkten interessanteste Schlussfolgerung bietet *Die Alchimistin*, indem der Transmutationsbegriff auf die Entwicklung der Figur Alchemistin angewendet wird: Aura ist eine weiterentwickelte Variante des tradierten Alchemistenmotivs. Auch sie trägt Spuren ihrer Vorgänger in sich, doch gerade dadurch beweist sie die Möglichkeit eines Umdenkens in der Eindimensionalität des von ihr verkörperten Motivs.

Traum und Mythos bezeichnet Kai Meyer als seine Triebfedern. Diese Untersuchung hat seine Verarbeitung einzelner Mythen ein wenig aufgeschlüsselt, und möchte nun ein Anstoß für weiterführende Arbeiten in dieser Richtung sein. Vielleicht ließe sich dann auch ergründen, wie Kai Meyer es gelingt, seine Leser zum Träumen zu bringen.

⁵⁹² Kalthoff: Sagen und Legenden in Romanen von Kai Meyer, Kap. 3.4.3.

7. Nachwort: Kai Meyer und Gustav Meyrink

„Übrigens ein Unsinn, von Zusammenhängen in dergleichen Traumphantasien zu reden!“⁵⁹³

Kai Meyer hat einen starken Hang zu intertextuellen Stoffen, leicht erkennbar bei den Titeln *Die Nibelungen*, *Die Geisterseher*, *Loreley*, *Das Gelübde* und *Die Faustus-Trilogie*. In dem Roman *Das zweite Gesicht* verarbeitet er Motive und Atmosphäre der Schauerliteratur der 1920er Jahre – jener Zeit, in denen die Phantastik zur Blüte gelangte. Hier zeigt sich das Interesse an Autoren wie Hans Heinz Ewers und Gustav Meyrink, von denen sich Kai Meyer beeindruckt und beeinflusst zeigt:

„Ich mag die Zwanzigerjahre gern, überhaupt das ganz frühe 20. Jahrhundert, aber das scheint bei den meisten Lesern nicht allzu gefragt zu sein. Was mir daran gefällt ist die Grenzsituation dieser Zeit, irgendwo auf dem schmalen Grat zwischen Historie und Moderne.“⁵⁹⁴

Die Parallelen zwischen den Werken Meyrinks und Meyers sind in der Tat unschwer zu erkennen. Das beginnt bei gleichlautenden Figurennamen wie Laskaris⁵⁹⁵ oder Bozena⁵⁹⁶. Letzteres ist insofern kein Zufall, da Kai Meyer angibt, dass Meyrinks *Walpurgisnacht* stimmungsvolles Vorbild für *Der Schattensesser* war.⁵⁹⁷

Im Gegensatz zu Meyrink ist Kai Meyer kein praktizierender Alchemist. Dennoch zeigt er sich ähnlich fasziniert von dem Motiv und lässt es in vielen Werken aufblitzen.⁵⁹⁸ Dass Meyrink sich für Alchemie interessierte und selbst praktizierte, ist

⁵⁹³ Gustav Meyrink: *Der Engel vom westlichen Fenster* 1927, S. 70.

⁵⁹⁴ Hilleberg: Interview mit Kai Meyer 2009.

⁵⁹⁵ Laskaris wird verwendet in Meyrinks Novelle *Der Mönch Laskaris* (1925) und in Meyers *Die Alchimistin* u. *Die Unsterbliche*, in denen der Großmeister des Templum Novum die italienische Version des Namens, Lascari, trägt. Der historische Laskaris (um 1649 – nach 1691) gilt als Alchemist und Abenteurer. Vgl. Paulus: Laskaris. In: *Alchemie* (1998), S. 221.

⁵⁹⁶ Bozena heißen weibliche Randfiguren in Meyrinks *Walpurgisnacht* (1917) und in Meyers *Der Schattensesser*.

⁵⁹⁷ So verweist Sarais Traum auf Meyrinks *Walpurgisnacht*. Vgl. Kai Meyer: *Der Schattensesser* 2005, S. 101. Ebenfalls gab Kai Meyer an, sich atmosphärisch an den Bildern Hieronymus Boschs orientiert zu haben. Mit diesem Hintergrundwissen erschließt sich auch das ungewöhnliche Ende des Romans, in welchem die seelenlose Protagonistin in einem riesigen Ei verschwindet – auf Abbildungen der Hölle von Bosch sind oft überdimensionale Eier zu sehen, z. B. auf dem *Weltgerichtstryptichon* (zw. 1485 u. 1505), *Der Garten der Lüste* (um 1500), *Die Versuchungen des heiligen Antonius* (um 1505/10)

⁵⁹⁸ Bspw. in *Arkadien erwacht* (2009), wo sich zwei Figuren an einem Ort begegnen, der als „steinernes Alphabet der Alchemie. Der gestaltgewordene Traum eines Freimaurers, Hermetikers und Magiers“ bezeichnet wird. [Kai Meyer: *Arkadien erwacht*. Hamburg 2009, S. 291] Der Ort ist lediglich Gesprächskulisse, doch die Faszination der Ortsbezeichnung überträgt sich auf die Stimmung der gesamten Szene.

allgemein bekannt.⁵⁹⁹ Sein Verständnis von Alchemie ist allerdings ein buntes Sammelsurium aus „Lehren mittelalterlicher-frühneuzeitlicher Alchemia transmutatoria metallorum“, seinerzeit aktuellen „Resultaten der Radiochemie, aus Doktrinen der zeitgenössischen Theosophie sowie aus indischen Lebenslehren“⁶⁰⁰. Fern von solchen ausufernden Abstraktionen zeigen die Werke Meyers und Meyrinks, vor allem in Bezug auf die Alchemie, viele Gemeinsamkeiten. In Meyrinks Roman *Der Engel vom westlichen Fenster* finden sich Anspielungen auf das, was Kai Meyer als „Vererbtes Wissen“⁶⁰¹ bezeichnet, wenn der Protagonist meint, ihm sei „als wolle sich eine Erinnerung in mir zu Bewußtsein emporkämpfen, die schlafen gelegen seit – seit, ja seit Jahrhunderten.“⁶⁰² Meyrink bringt die *Schwarze Isaïs* in den alchemistischen Kontext, wo auch Meyer die *Schwarze Isis* als Göttin erscheinen lässt. Auch die angstfreie Figur Leander Nadeltanz⁶⁰³ scheint von Meyrink beeinflusst zu sein, der einen Weg beschreibt, wie ein Mensch „ganz und gar frei sein könnte von Angst“⁶⁰⁴. Die mysteriöse Fürstin Assja Chotokalungin stammt aus dem Kaukasus,⁶⁰⁵ wohin auch Aura reist.⁶⁰⁶ Und schlussendlich scheint auch Kai Meyers großartiger religiöser Gedanke, demnach die gefallenen Engel nicht bis in die Hölle gefallen seien, sondern auf der Erde landeten⁶⁰⁷ und demzufolge die Hölle überall um uns herum sei, von Meyrink inspiriert zu sein, wenn der hingerichtete Bartlett dem überraschten John Dee erscheint und meint, dass er die Welt von nun an „von ihrer Kehrseite her bewohne, da ja kein ‚Jenseits‘ sei, sondern überall im Leben nur diese einige Welt, obschon sie mehrere, ja unzählige Ansichten oder Durchdringungen habe“⁶⁰⁸.

Dies alles sind nur Eindrücke, die oberflächlich wahrgenommen, auf die starke Intertextualität zwischen den Werken Gustav Meyrinks und Kai Meyers hinweisen. Weiterführende Untersuchungen versprechen Ergebnisse und Erkenntnisse über die moderne Phantastik im Allgemeinen und über das außergewöhnliche Schaffen Kai Meyers im Besonderen.

⁵⁹⁹ Vgl. bspw. Adolf Weiß: Meyrinks alchemistisches Debut. In: Prager Tagblatt Nr. 268 v. 14.11.1926, S. 5. u. Gustav Meyrink: Alchemie. In: Hans Reimann (Hg.): Das Stachelschwein. Berlin März (1928), S. 2–9.

⁶⁰⁰ Telle: Dichter als Alchemiker. In: Schwarz 2004, S. 358f.

⁶⁰¹ Kai Meyer: Die Alchimistin 2001, S. 307.

⁶⁰² Gustav Meyrink: Der Engel vom westlichen Fenster 1927, S. 9.

⁶⁰³ Vgl. Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 197.

⁶⁰⁴ Gustav Meyrink: Der Engel vom westlichen Fenster 1927, S. 34.

⁶⁰⁵ Vgl. Gustav Meyrink: Der Engel vom westlichen Fenster 1927, S. 61.

⁶⁰⁶ Vgl. Kai Meyer Die Alchimistin 2001, S. 332.

⁶⁰⁷ Vgl. Kai Meyer: Der Schattenesser 2005, S. 222.

⁶⁰⁸ Gustav Meyrink: Der Engel vom westlichen Fenster 1927, S. 83.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Achim von Arnim: Isabella von Ägypten. Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe. In: Sämtliche Romane und Erzählungen, Bd. 2. München 1963.
- Nina Blazon: Im Land der Tajumeeren. Ravensburg 2007.
- Johann Wolfgang von Goethe: Faust. In: Albrecht Schöne (Hg.): Johann Wolfgang Goethe: Faust. Texte. Frankfurt am Main, Leipzig ⁶2003
- Johann Wolfgang von Goethe: Faust II. In: Albrecht Schöne (Hg.): Johann Wolfgang Goethe: Faust. Texte. Frankfurt am Main, Leipzig ⁶2003
- Robert Hamerling: Homunculus. Modernes Epos in 10 Gesängen. Hamburg ⁵1889.
- Heinrich Heine: Waldeinsamkeit. In: Ders.: Romanzero. Frankfurt am Main 1981, S. 107–113.
- Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: Der Sandmann. Stuttgart 2008.
- Thomas Mann: Der Zauberberg. Roman. Erster Band. Frankfurt am Main 1967.
- Kai Meyer: Der Schattensesser. Historischer Roman. Bergisch-Gladbach 2005.
- Kai Meyer: Die Alchemistin. München 2001.
- Kai Meyer: Loreley. Historischer Roman. München 2005.
- Kai Meyer: Die Unsterbliche. München 2003.
- Kai Meyer: Das Steinerne Licht. Roman. Band 2. München ⁴2004.
- Gustav Meyrink: Der Engel vom westlichen Fenster. Leipzig 1927.
- Gustav Meyrink: Der Golem. Leipzig, Weimar 1983.
- Otfried Preußler: Die Abenteuer des starken Wanja. Stuttgart u.a. 1998.
- Mary Shelley: Frankenstein. Berlin 2006.

Monografien

- Michael Andermatt: Verkümmertes Leben, Glück und Apotheose. Die Ordnung der Motive in Achim von Arnims Erzählwerk. Bern 1996.
- Hans Arens: Kommentar zu Goethes Faust II. Heidelberg 1989.
- Richarda Becker: Die weibliche Initiation im ostslawischen Zaubermärchen. Ein Beitrag zur Funktion und Symbolik des weiblichen Aspektes im Märchen unter besonderer Berücksichtigung der Figur der Baba-Jaga. Wiesbaden 1990.
- Titus Burckhardt: Alchemie in Sinn und Weltbild. Andechs ²1992.
- Klaus S. Davidowicz: Die Kabbala: eine Einführung in die Welt der jüdischen Mystik und Magie. Wien 2009.
- Elisabeth Frenzel: Stoff- und Motivgeschichte (Grundlagen der Germanistik, Bd. 3). Berlin ²1974.

- Helmut Gebelein: Alchemie. Die Magie des Stofflichen. München ²1996.
- Heide Göttner-Abendroth: Das Matriarchat, Bd. 2,1. Stammesgesellschaften in Ostasien, Indonesien, Ozeanien. Stuttgart u.a. ²1999.
- Gustav Friedrich Hartlaub: Der Stein der Weisen. Wesen und Bildwelt der Alchemie. München 1959.
- Brigitte Helbling: Vernetzte Texte: ein literarisches Verfahren von Weltenbau: mit den Fallbeispielen Ingeborg Bachmann, Uwe Johnson und einer Digression zum Comic strip Doonesbury. Würzburg 1995.
- Wilhelm Hertz: Goethes Naturphilosophie im Faust. Berlin 1913.
- Sigmund Hurwitz: Lilith – Die erste Eva. Eine Studie über dunkle Aspekte des Weiblichen. Zürich ²1983.
- Moshe Idel: Der Golem. jüdische magische und mystische Traditionen des künstlichen Anthropoiden. Frankfurt am Main 2007.
- Wolfgang Kayser: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Tübingen, Basel ²⁰1992.
- Peter Lentwojt: Die Loreley in ihrer Landschaft. Frankfurt am Main u. a. 1998.
- Florian Marzin: Okkultismus und Phantastik in den Romanen Gustav Meyrinks. Essen 1986.
- Sigrid Mayer: Golem: die literarische Rezeption eines Stoffes. Bern 1975.
- Paracelsus: Werke, Bd. 5: Pansophische, magische und gabalische Schriften. Basel ²1991.
- Kathrin Pöge-Alder: Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen. Tübingen 2007.
- Vladimir Propp: Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens. München, Wien 1987.
- Mohammad Qasim: Gustav Meyrink. Eine monografische Untersuchung. Stuttgart 1981.
- Beate Rosenfeld: Die Golemsage und ihre Verwertung in der deutschen Literatur. Breslau 1934.
- Jochen Schmidt: Goethes Faust, erster und zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung. München ²2001.
- Petra Schönbacher: Das Feuer der Baba-Jaga. Matriarchales Urwissen als Chance oder die geheimen Botschaften in russischen Märchen. Maria Enzersdorf 2006.
- Albrecht Schöne (Hg.): Johann Wolfgang Goethe: Faust. Kommentare. Frankfurt am Main, Leipzig ⁶2003.
- Gershom Scholem: Von der mystischen Gestalt der Gottheit. Studien zu Grundbegriffen der Kabbala. Frankfurt am Main 2001 [Nachdruck von 1977].
- Gershom Scholem: Zur Kabbala und ihrer Symbolik. Frankfurt am Main 1995.
- Hans Werner Schütt: Auf der Suche nach dem Stein der Weisen. Die Geschichte der Alchemie. München 2000.
- Isaac Bashevis Singer: Der Golem. Eine Legende (Lektüren für den Religionsunterricht). Düsseldorf 2001.

Peter Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. München 2004.

Thomas Wörtche: Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink (Studien zur phantastischen Literatur 4). Meitingen 1987.

Vera Zingsem: Lilith, Adams erste Frau. Leipzig 2000.

Sammelbandaufsätze

Rudolf Drux: Homunculus oder Leben aus der Retorte. Zur Kulturgeschichte eines literarischen Motivs seit Goethe. In: Rüdiger Görner (Hg.): Tales from the laboratory. München 2005, S. 91–104.

Heide Göttner-Abendroth: Zur Definition von „Matriarchat“. In: Dies., Kurt Derungs (Hg.): Matriarchate als herrschaftsfreie Gesellschaften. Bern 1997, S. 13–25.

Gerhard Haas: Phantastik und die Rückseite des Mondes. Erscheinungsweise, Formen und Funktionen phantastischer Literatur. In: Willi Fährmann (Hg.): Spurensuche 12. Religion in der Kinder- und Jugendliteratur / Mythen, Mächte und Magie. Harry Potter oder die Frage nach dem Woher und Wohin in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Essen 2001, S. 7–35.

Arnulf von Heyl: Lilith – Die erste Frau Adams. In: Bernd Schmelz (Hg.): Auf Drachenspuren. Ein Buch zum Drachenprojekt des Hamburgischen Museums für Völkerkunde. Bonn 1995, S. 102–109.

Renate Lachmann: E. T. A. Hoffmanns Phantastikbegriff. In: Gerhard Neumann (Hg.): Hoffmanneske Geschichte. zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Würzburg 2005, S. 135–152.

Alexandra Lembert, Elmar Schenkel: Preface: The golden egg. In: Dies. (Hg.): The golden Egg: Alchemy in Art and Literature. Proceedings – internationale conference on alchemy in art and literature, Leipzig, November 2–4, 2000, S. 3–7.

Max Lüthi: Motiv, Zug, Thema. In: Adam J. Bisanz (Hg.): Elemente der Literatur: Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung ; Elisabeth Frenzel zum 65. Geburtstag, Bd. 2. Stuttgart 1980, S. 11–24.

Norbert Miller: Das Phantastische – Innensicht, Außensicht. Nachtstücke und Märchen bei E. T. A. Hoffmann. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): Phaïcon 3. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt 1978.

Manfred Pfister: Konzepte der Intertextualität. In: Ulrich Broich, Manfred Pfister (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; Bd. 35). Tübingen 1985.

Franz Rottensteiner: Vorwort. Zweifel und Gewissheit. Zu Traditionen, Definitionen und einigen notwendigen Abgrenzungen in der phantastischen Literatur. In: Ders. (Hg.): Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik. Frankfurt am Main 1987, S. 7–20.

Joachim Telle: Dichter als Alchemiker. Vier Briefe von Gustav Meyrink an Alexander von Bernus. In: Hans-Günther Schwarz, Friedrich Strack (Hg.): Fenster zur Welt. Deutsch als Fremdsprachenphilologie. Festschrift für Friedrich Strack zum 65. Geburtstag von seinen Freunden und Kollegen. München 2004, S. 357–379.

Erika Tunner: Das Phantastische ist nur eine Dimension des Wirklichen. In: Jean-Marie Paul (Hg.): Dimensionen des Phantastischen. Studien zu E. T. A. Hoffmann. St. Ingbert 1998, S. 59–70.

Zeitschriftenartikel

Dietrich Haubold: „Man nehme Lehm und frisches Quellwasser“. In: Publik-Forum: Zeitung kritischer Christen, Nr. 1 vom 12.01.2001, S. 50–54.

Peter Horst Neumann: Legende, Sage und Geschichte in Achim von Arnims »Isabella von Ägypten«. Quellen und Deutung. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Internationales Organ für neuere deutsche Literatur 12 (1968), S. 296–314.

Klaus Oettinger: Die Inszenierung des Unheimlichen. Zu E. T. A. Hoffmanns Erzählung »Der Sandmann«. In: Das Wort 11 (1996), S. 296–300.

Arnold Zweig: Der Golem. In: Die Schaubühne 11 (1915), S. 224–228.

Lexikonartikel

Jan Erik Antonsen: Phantastische Literatur. In: Günther Schweikler, Dieter Burdorf (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen (³2007), S. 581f.

Das Waldweib. In: Wolfgang Bauer, Irmtraud Dümotz, Sergius Golowin: Lexikon der Symbole (¹1990), S. 244f.

Joan Bleicher: Intertextualität. In: Günther Schweikler, Dieter Burdorf (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen (³2007), S. 357f.

Lilit. In: Martin Bocian: Lexikon der biblischen Personen. Mit ihrem Fortleben in Judentum, Christentum, Islam, Dichtung, Musik und Kunst (1989), S. 316f.

Dieter Braake: Isabella von Ägypten. Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe. In: Kindlers Neues Literaturlexikon 1(³2009), S. 587f.

Martin Christadler: Frankenstein oder Der moderne Prometheus. In: Gero von Wilpert (Hg.): Lexikon der Weltliteratur, Bd. 2 (²1980), S. 335.

Alchimie. In: Horst S. und Ingrid G. Daemmrich: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch (²1995), S. 26–28.

Alchimist. In: Horst S. und Ingrid G. Daemmrich: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch (²1995), S. 28f.

Heinz-Martin Döpp: Schechina. In: Julius H. Schoeps (Hg.): Neues Lexikon des Judentums (1992), S. 410.

Sabine Doering: Motiv. In: Günther Schweikler, Dieter Burdorf (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen (³2007), S. 514

Karin Figala: Goethe. In: Claus Priesner (Hg.): Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft (1998), S. 154–157.

Ahasver. In: Elisabeth Frenzel: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte (⁹1998), S. 16–22.

Golem. In: Elisabeth Frenzel: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte (⁹1998), S. 264–267.

Mensch, Der künstliche. In: Elisabeth Frenzel: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte (⁴1992), S. 511–522.

Mond, Der. In: Elisabeth Frenzel: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte (⁴1992), S. 547–560.

Weissagung, Vision, vorausdeutender Traum. In: Elisabeth Frenzel: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte (⁴1992), S. 802–830.

Henrike Frey-Anthes: Lilit. 2008. In: WiBiLex.

URL: <http://www.bibelwissenschaft.de/de/wibilex>, Stand: 19.01.10.

Heike Hild: Hermaphrodit. In: Claus Priesner (Hg.): Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft (1998), S. 172f.

Manfred Hutter: Lilith. In: Karel van der Toorn (Hg.): Dictionary of Deities and Demons in the Bible (1995), Sp. 973–976.

Anneliese Kammenhuber: Gilgamesh-Epos. In: Kindlers Neues Literaturlexikon 18 (1998), S. 636–647.

Bernhard Karle: Alchemie. Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens 1 (1987), Sp. 244–254.

Talmud. In: Meyers Großes Konversations-Lexikon 19 (1909), S. 298.

Urzeugung. In: Meyers Großes Konversations-Lexikon 19 (1909), S. 974f.

Ernst Müller: Šēfirot. In: Jüdisches Lexikon 4,2 (²1987), Sp. 339f.

Dämonen. In: Wörterbuch der Mythologie 1 (1965), S. 48, 275.

Nikolaj V. Novikov: Baba-Jaga. In: Enzyklopädie des Märchens 1 (1977), Sp. 1121–1123.

Julian Paulus: Laskaris. In: Claus Priesner (Hg.): Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft (1998), S. 221.

Julian Paulus: Rudolph II. In: Claus Priesner (Hg.): Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft (1998), S. 309f.

Will Erich Peuckert: Alchemie. In: Ders.: Handwörterbuch der Sage (1961–1963), Sp. 281–288.

Claus Priesner: Blut. In: Ders.: Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft. (1998), S. 83.

F. Ranke: Erlkönig. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens 2 (1987), Sp. 924f.

Kurt Ranke: Blut. In: Enzyklopädie des Märchens 2 (1979), Sp. 506–522.

Peter Riede: Lilit. In: Calwer Bibellexikon 2 (2003), S. 835f.

Elisheva Schoenfeld: Lilith. In: Enzyklopädie des Märchens 8 (1996), Sp. 1080f.

Günter Stemberger: Dämonen III. In: Theologische Realenzyklopädie 8 (1981), S. 277–279.

Ion Taloş: Inzest. In: Enzyklopädie des Märchens 7 (1993), Sp. 229–241.

Alraun. In: Wilhelm Vollmer: Wörterbuch der Mythologie aller Völker (1994) [Nachdruck von ³1874], S. 30.

Natascha Würzbach: Motiv. In: Enzyklopädie des Märchens 9 (1999), Sp. 947–954.

Blut. In: Marion Zerbst, Werner Kafka, Rainer Dierkesmann (Hg.): Das grosse Lexikon der Symbole. Zeichen, Schriften, Marken, Signale (2003), S. 81f.

Lebenselixier. In: Rein A. Zondergeld, Holger E. Wiedenstried: Lexikon der phantastischen Literatur (1998), S. 400.

Rein A. Zondergeld, Holger E. Wiedenstried: Was ist phantastische Literatur? In: Dies.: Lexikon der phantastischen Literatur (1998), S. 12–14.

Internetquellen

Interview mit Kai Meyer, von Corinna Abbassi-Götte, April 2010.

URL: <http://www.jugendbuch-couch.de/interview-mit-kai-meyer.html>,
Stand: 29.07.2010

Über Bücher, Hörspiele, Filme und die Faszination der Phantastik. Interview mit Kai Meyer, geführt von Florian Hilleberg am 05.04.2009.

URL: <http://www.literra.info/interviews/interview.php?id=70>, Stand: 16.02.2010.

Corinna Kalthoff: Sagen und Legenden in Romanen von Kai Meyer. Magisterarbeit vom 24.08.2004.

URL: <http://kaimeyer.com/km/seiten/zettelkasten/Magisterarbeit.html>,
Stand: 01.03.2010.

Leser fragen – Autoren antworten. Kai Meyer beantwortet Leserfragen 2009.

URL: http://www.hugendubel.de/autoren/kai_meyer/Liste.aspx, Stand: 03.01.2009.

Kai Meyer über Sturmkönige, 1000 und eine Nacht, Dschinn und Promotion.

Interview mit Kai Meyer, geschrieben von Bettina Meister, 19. November 2008.

URL: http://www.zauberspiegel-online.de/index.php?option=com_content&task=view&id=1929&Itemid=1, Stand 29.07.2010

Bernd Robker: Laudatio: Kai Meyer: »Frostfeuer«. Vorgetragen anlässlich der Verleihung des internationalen Buchpreises »Corine 2005« in der Kategorie »Jugendbuch«.

URL: http://kaimeyer.com/km/seiten/zettelkasten/laudatio_corina2005.html,
Stand: 01.03.2010.

„Wir suchen nach Erfahrungen des Wunderbaren, die uns zugleich ein wenig die Augen über uns und unsere Umgebung öffnen.“ Interview mit Kai Meyer, geführt von Hans Peter Roentgen, 2009.

URL: http://www.montsegur.de/interviews/meyer_kai.html, Stand: 16.02.2010.

Interview mit Kai Meyer, geschrieben von Jana Trautmann 2009.

URL: http://www.leser-welt.de/index.php?option=com_content&view=article&id=988:meyer-kai-2009&catid=44:interviewsmिताutoren&Itemid=60, Stand: 16.02.2010.